Ferruccio Busoni

von

Hugo Leichtentritt

Mit einem Bildnis



Leipzig
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel
1916



F. Busoni

Originalaufnahme der Neuen Photogr. Ges. A.-G., Berlin-Steglitz

Fünfzig Jahre alt wird Ferruccio Busoni am 1. April 1916. Des Künstlers Lebensgang nach einem halben Jahrhundert zu beleuchten, dürfte wohl ein solcher Tag unter gewöhnlichen Umständen schicklichen Anlaß bieten, wenn es sich um eine Persönlichkeit von so ungewöhnlicher Stärke und Bedeutung handelt.

Die begleitenden Umstände sind diesmal jedoch erschwerender Art und von einer in der Geschichte der Künste einzigartigen Verwicklung. Dieser Gedenktag fällt mitten in das gewaltigste Toben der Weltgeschichte. Die Welt in Waffen, im tollsten Aufruhr, alles aus seinem Geleise geschoben, die Gegenwart bedrückend, die Zukunft noch viel ungewisser als schon sonst in friedlicheren Tagen. Alles erscheint unzeitgemäß und unwesentlich neben der erschütternden Sprache der aufgewühlten Gegenwart.

Und dennoch darf gewagt werden, in diesem Augenblick das Lebenswerk eines Künstlers zu erzählen: Nur die Kunst, in einem Winkelchen des verschüchterten Gemüts mit ängstlicher Sorgfalt gehütet, nur die Kunst spendet dann und wann eine leise Tröstung — in Wirrnissen, in denen selbst die Religion versagt. Und zumal die Musik tut dies in besonderem Maße, die idealste der Künste, die, von der grausamen Wirklichkeit am weitesten entfernt, sich zurückziehen kann in ein sicheres Plätzchen, wohin der

Donner der Schlachten nicht reicht. Wer als Priester in ihren heiligen Gefilden reinen Herzens waltet, ist geweiht, und zu diesen Geweihten gehört Ferruccio Busoni, der Edelsten einer in unserer Zunft. So seien denn diese Seiten der Würdigung dem großen Künstler und Menschen, Ferruccio Busoni, in Verehrung dargebracht von seinem Freunde und Bewunderer

Hugo Leichtentritt.

Berlin, am 1. April 1916.

Der Lebensgang.

Zu Empoli, im Garten Toscanas, nicht weit von Florenz kam Ferruccio Busoni am 1. April 1866 zur Welt. Die musikalische Begabung haben ihm die Eltern vererbt. Der Vater, Ferdinando Busoni, war ein ausgezeichneter Klarinettenvirtuose, die Mutter, Anna Weiß-Busoni, väterlicherseits von deutscher Abstammung, eine treffliche Pianistin. Die musikalisch fein begabte und künstlerisch interessierte Frau, der Busoni später in einem seiner eigenartigsten Stücke, der Berceuse élégiaque ein besonderes Denkmal setzte, wurde die erste Lehrerin des Knaben, der schon in früher Kindheit sein hervorragendes Talent offenbarte. Die Mischung romanischen und germanischen Blutes in Busoni muß besonders vermerkt werden, findet das Lebenswerk des Künstlers doch in ihr zum erheblichen Teile seine Erklärung. Vom vierten Jahre an spielte der Knabe nach dem Gehör, vom achten Jahre an begann er zu komponieren. 1870 war die Familie in Paris. Knapp vor Kriegsausbruch gelang es noch Paris fluchtartig zu verlassen, auf Wagen gelangte man in mühsamer Fahrt über die Alpenpässe nach Italien zurück. Triest war während dieser Jahre der Wohnsitz der Busonis. Während der Vater als Klarinettenvirtuos umherreiste, unterrichtete die Mutter den kleinen Ferruccio zwei Jahre lang in Triest. Vater Busoni, unterdessen wieder heimgekehrt, übernahm nun persönlich

die sorgfältige musikalische Erziehung seines Sohnes. Immer jedoch blieb der Einfluß der Mutter ein bedeutender. An der ungewöhnlichen, vornehmen Frau mit dem schönen Gemüt hing der Sohn auch in seinen späteren Jahren noch mit schwärmerischer Verehrung.

Mit siebeneinhalb Jahren trat der kleine Ferruccio in Triest zum ersten Male öffentlich auf. Schon begann der Siebenjährige als Wunderkind Aufsehen zu erregen. Man war im musikfreudigen Österreich, also auf dem günstigsten Nährboden. Wien, das große Sammelbecken der musischen Künste, damals die erste Musikstadt der Welt, lockte. Der erste Eintritt des kleinen Busoni in die große musikalische Welt wurde von Eduard Hanslick, dem strengen Kunstrichter, am 13. Februar 1876 mit einem langen Feuilleton der „Neuen Freien Presse" begrüßt und des nähern gewürdigt. Ein paar Sätze daraus seien hier wiedergegeben, um anschaulich zu machen, wie bedeutend das Talent des noch nicht zehnjährigen Knaben auf die ersten Kenner Wiens wirkte. Hanslick spricht zunächst davon, wie oft Wunderkinder im späteren Alter versagen, und fährt dann fort: „Solche Erfahrungen warnen uns zu prophezeien, es müsse aus dem neunjährigen Busoni, der kürzlich hier mit glänzendem Erfolg konzertiert hat, ein großer Tonkünstler werden. Aber ungewöhnliche Anlagen darf man ihm getrost zugestehen, die herzlichsten Wünsche und Hoffnungen ihm für seine Laufbahn mitgeben. Seit langer Zeit hat kein Wunderkind uns so sympathisch angesprochen, wie der kleine Ferruccio Busoni. Gerade weil er so wenig vom Wunderkind an sich hat, hingegen viel vom guten Musiker, sowohl als Pianist wie als angehender Kompositeur. Am Klavier verrät der Kleine sofort eine entschiedene musikalische Natur; er spielt frisch, natürlich, mit jenem nicht leicht definierbaren, aber unmittelbar einleuchtendem Ton-

sinn, welcher unbeirrt von subjektiven Gefühlsprätensionen überall das rechte Tempo, die rechten Akzente trifft, den Geist des Rhythmus erfaßt, die Stimmen im polyphonen Satz klar auseinanderhält, kurz durchwegs musikalisch empfindet und gestaltet. Mit vollkommener Sicherheit spielt er alles auswendig, selbst mehrsätzige, begleitete Stücke wie das Haydnsche Trio (mit Arthur Nikisch als Geiger). Die Haltung des Körpers und der Hände ist ruhig, leicht und frei; der Anschlag singend, wenngleich noch von geringer Kraft, die Technik korrekt. Daher hat das alles nichts Marionettenhaftes, ängstlich Eingelerntes, im Gegenteil, es ist dem Jungen ein vergnügliches Spiel, bei dem er oft statt auf die Tasten unbefangen ins Publikum schaut ... Als Komponist trat der kleine Busoni mit sechs kurzen Klavierstücken auf. Sie offenbaren denselben gesunden Musiksinn, der uns in seinem Spiel erfreute; keine frühreife Sentimentalität oder gesuchte Bizarrerie, sondern naive Freude am Tonspiel, an lebensvoller Figuration und kleinen kombinatorischen Künsten. Nichts Opernhaftes oder Tanzmäßiges, vielmehr ein merkwürdig ernster, männlicher Sinn, welcher auf liebevolles Studium Bachs hinweist. Die Stücke sind sämtlich kurz, wie es einem noch halbflüggen Talent ansteht, kurz und gut, und auch wieder nicht so gut, daß man die Hilfe eines Meisters argwöhnen müßte. Die Echtheit seiner Kompositionen steht mir außer Zweifel, da ich dem Knaben am Klavier mehrere Motive aufgab, die er sofort in freier Fantasie in derselben ernsthaften Weise, meist imitatorisch und kontrapunktierend durchführte. So hat denn der herzige lebhafte Junge unser Publikum im Flug gewonnen und einen erfolgreichen ersten Schritt in die Öffentlichkeit getan ..."

Die ersten veröffentlichten Kompositionen fallen in diese Jahre 1874—79. Es sind dies zwei Ave Maria für

Gesang, op. 1 und 2 (verlegt bei Cranz, Leipzig), fünf Klavierstücke, op. 3 (Cranz), eben jene Stücke wohl, von denen Hanslick spricht.

Neun Jahre alt spielte Busoni vor Anton Rubinstein. Als zwölfjähriger Knabe dirigierte er in Graz ein »Stabat mater« eigener Komposition. Graz wurde einige Zeit hindurch sein Aufenthaltsort. In Wilhelm Meyer-Remy in Graz war ein geeigneter Lehrer gefunden, in dessen strenge Schule der Vierzehnjährige sich nunmehr etwa anderthalb Jahre begab. Fugen, Kantaten, Quartette komponierte er damals, auch eine sechsstimmige A cappella-Messe, die er als Zögling des Seminars schrieb, wo ihm auch Unterricht in der Kirchenmusik zuteil wurde. Remys Unterweisung verdankt eine ganze Reihe bekannter Musiker, wie v. Reznicek, Kienzl, Weingartner, Heuberger ihre Ausbildung.

Den Fünfzehnjährigen finden wir 1881 in Italien wieder. Eine sehr erfolgreiche Konzertreise in seinem Heimatlande gipfelte in einer ungewöhnlichen Ehrung. Die Bologneser Reale Accademia Filarmonica machte ihn 1881 zu ihrem Mitglied, eine Auszeichnung, wie sie von dieser Körperschaft seit Mozart wohl keinem so jungen Künstler zuteil geworden ist. In Bologna komponierte er auch sein bis dahin umfangreichstes Werk, eine Partitur von 300 Seiten, die Kantate „Il Sabato del Villagio“ nach Leopardis Gedicht für Soli, Chor, Orchester. 1883 fand die Aufführung im Teatro communale in Bologna statt.

Italien konnte dem mächtig aufstrebenden Künstler jedoch auf die Dauer nicht die Anregung bieten, die er brauchte. Er übersiedelte nach Deutschland. In Wien brachte er während jener Jahre wiederum einige Zeit zu. Ein historisch interessanter Kreis in Döbling stand ihm damals nahe, Musiker, Schriftsteller, Künstler wie Goldmark, Bauernfeld, Wilbrand, v. Saar, Zumbusch. Von 1886

an lebte er einige Zeit in Leipzig, schon als Pianist wie als Komponist eine ansehnliche künstlerische Persönlichkeit. Sein erstes Konzert in Berlin gab er am 14. April 1885 in der Singakademie. Das Programm enthielt Bachs chromatische Fantasie und Fuge, die Appassionata und seine eigenen Variationen und Fuge über ein Chopinsches Präludium. Der Erfolg in dem kühlen, kritischen Berlin war nicht gerade stark, eher ernüchternd. Der junge Künstler mußte die Erfahrung machen, daß man mit dem Triumphe als Wunderkind sich durchaus noch nicht die Welt erobert hat, sondern daß man sich in reiferen Jahren seine Stellung noch einmal von Grund aus erkämpfen muß.

In Leipzig knüpfte der Achtzehnjährige die Verbindung mit dem Hause Breitkopf & Härtel an, die nunmehr schon drei Jahrzehnte überdauert hat. Henri Petri, der spätere Dresdener Konzertmeister, führte in jenen Tagen Busonis erstes Streichquartett auf. Auf Anregung von Frau Kathi Petri begann er 1888 mit der ersten Bach-Bearbeitung, der D-dur-Orgelfuge, jenes Gebiet zu betreten, dem er späterhin so viel Arbeit widmete. Im Leipziger Bach-Verein wurde diese Klavierübertragung zum ersten Male vorgetragen. Junge Künstler, die damals in Leipzig mit Busoni in Verkehr traten, waren Christian Sinding, Novacek, Frederick Delius, Gustav Mahler, auch Tschaikowsky und Grieg kannten und schätzten den jungen Busoni.

Eindrücke von wesentlicher Neuheit beeinflußten ihn, als er aus der südlichen italienischen Atmosphäre, aus dem musikbeseelten Wien, dem regsamen Leipzig, nun in den hohen Norden verschlagen wurde. Dem jungen Künstler wurde auf Empfehlung von Hugo Riemann eine Lehrerstellung am Konservatorium von Helsingfors angeboten. So erschließt sich ihm eine neue Tonwelt, Rußland und Finnland. Zumal Finnland hat stark und merklich auf ihn

eingewirkt, sowohl der seltsame Reiz des Landes wie auch der enge persönliche Verkehr mit den aufstrebenden, eigenartigen finnischen Musikern, besonders Sibelius, aber auch Kajanus, Järnefelt, Adolf Paul. Hier zum ersten Male weht ein freierer Hauch, ein Naturlaut in seine Musik hinein. 1890 gründete er, noch ein sehr junger Mann, auch schon seinen eigenen Hausstand. Er heiratete in Moskau Gerda Sjöstrand, die Tochter des schwedischen Bildhauers Sjöstrand, mit der er seither über ein viertel Jahrhundert in glücklichster Ehe lebt, und die nicht wenig dazu beigetragen hat, ihm ein Künstlerheim zu bereiten, dessen behagliche Vornehmheit und edle Gastlichkeit es zu einer hochgepriesenen Wallfahrtsstätte machen für die Bevorzugten, denen es seine Türen öffnet. In das Licht der europäischen musikalischen Berühmtheit tritt er zum ersten Male im Jahre 1890, als ihm der Rubinstein-Preis für Komposition in Petersburg zuerkannt wurde. Rubinstein, Tschaikowsky, Rimsky-Korsakoff, Safonoff, Glazounoff waren die ihm persönlich am nächsten stehenden Künstler. Es folgte ein kurzes Wirken am Moskauer Konservatorium, dann bemächtigte sich Amerika des aufsteigenden jungen Künstlers. 1891—92 war er in Boston tätig als Lehrer am New England Conservatory. Freiwillig verließ er diese Stellung nach drei Vierteljahren, um in New York auf eigenen Füßen zu stehen, durch ausgedehnte Konzertreisen sich in der ganzen Union bekannt zu machen. Sein erstes Auftreten in Boston, mit dem berühmten Bostoner Symphony Orchestra unter Nikischs Leitung habe ich als ganz junger Mensch mit erlebt. Bedeutend, wie sein Vortrag des Beethovenschen G-Dur-Konzerts damals war, ließ er doch wohl kaum die Entwicklung ahnen, die seither der Pianist Busoni durchgemacht hat. Seit 1894 lebt Busoni ständig in Berlin, außer wenn seine bisweilen weit ausge-

dehnten Konzertreisen ihn durch fast alle Länder Europas und der Neuen Welt führten. Unter diesen ist die Tournee durch Belgien, Dänemark, Italien im Jahre 1895 die früheste.

Leicht ist ihm der Aufstieg nicht geworden. In den ersten Berliner Jahren wurde er nicht sonderlich bemerkt. Er gab Jahr für Jahr seine Klavierabende, wie das eben alle Künstler in Berlin tun, wurde wohl von einem Teil der Kritik als hervorragender Pianist anerkannt, fand aber auch in seinen Bestrebungen und seinen Leistungen starke Gegnerschaft. Langsam wuchs die Schar seiner Anhänger. Den ersten großen Erfolg hatte er als Pianist 1898 mit einer Reihe von vier Orchesterkonzerten, in denen er die Entwicklung des Klavierkonzerts aufwies an den Hauptstücken der Gattung von Bach an über Mozart, Beethoven, Hummel, Chopin, Mendelssohn, Schumann zu Liszt, Brahms, Rubinstein, St. Saëns. Dieser imponierende Beweis überlegenen pianistischen Könnens hob Busoni in die Reihe der Pianisten ersten Ranges. Die gesteigerte Wertschätzung machte sich um die damalige Zeit auch kenntlich durch weitere Konzertreisen, Berufungen zu wichtigen musikalischen Veranstaltungen. Sein überaus erfolgreiches Eintreten für Liszt hat ihn wohl zu der Liszt-Stadt Weimar in engere Beziehungen gebracht. Obschon er selbst niemals Schüler von Liszt gewesen war und auch niemals die persönliche Bekanntschaft des Meisters gemacht hatte, wurde er doch sein bedeutendster Apostel, mehr als die unmittelbaren Schüler Liszts. In Weimar bereitete Busoni 1901 und 1902 der großen Lisztschen Wirksamkeit eine kleine Nachblüte durch die Kurse, die er — inzwischen Großherzoglich Weimarischer Hofpianist und von Großherzog Karl Alexander persönlich aufs wärmste aufgefordert und empfangen — während der Sommermonate für junge Künstler einrichtete und leitete. Eine Schar junger Talente sammelte sich dort um ihn, die

später als Pianisten sich mehr oder weniger hervorgetan haben, wie Egon Petri, der verständnisvolle Helfer und unermüdliche Famulus des Meisters, Theodor Szanto, Selim Palmgren, Frieda Kindler, Etelka Freund, Leo Kestenberg, E. Blanchet.

Mit der Uneigennützigkeit, die immer eine seiner vornehmsten Eigenschaften war, unternahm er es mit sehr beträchtlichen materiellen Opfern die Kunst zu fördern, die ihm des Förderns wert erschien. Sieben Jahre hindurch veranstaltete er in Berlin mit dem Philharmonischen Orchester in jeder Saison etliche Konzerte, ausschließlich den Werken der jungen, der strebenden, noch nicht allgemein anerkannten Künstler gewidmet. Mit diesen Konzerten legte er auch den Grund zu seinen Leistungen als Dirigent. Im folgenden seien die wesentlichsten dieser Erstaufführungen angegeben. Ihre Fülle wird kundtun, wie sehr die schaffenden Zeitgenossen und das Berliner musikalische Leben Busonis uneigennützigen Bemühungen verpflichtet sind. So hörte man zum ersten Male von Busonis eigenen Werken das „Concerto" für Klavier, das Violinkonzert, die „Geharnischte Suite", Lustspiel-Ouvertüre, Turandot-Musik; von Sibelius die zweite Symphonie, die Tondichtungen En Saga, Pohjolas Tochter; von Sinding, Rondo infinito; Rimsky-Korsakoff, Konzert-Fantasie über russische Themen für Violine mit Orchester; Mihalovich, die symphonische Dichtung „Pans Tod"; Ottokar Novacek, Hymnus für Streichorchester; R. Novacek, Sinfonietta für Blasoktett; Carl Nielsen, Symphonie „Die vier Temperamente"; Hermann Behr, Teile aus der Symphonie in E-Moll; Hugo Kaun, Fantasiestück für Violine und Orchester; H. Pfitzner, Scherzo; Paul Ertel, Bacchanal aus der Harald-Symphonie; Bela Bartók, Scherzo; Eduard Behm, Tondichtung „Frühling"; H. H. Wetzler, Orchester-

bearbeitung der ersten Bachschen Orgelsonate; von Debussy die Nocturnes, L'après midi d'un faune; von César Franck, Symphonie D-Moll, Le chasseur maudit, Les Djinns; Vincent d'Indy, Symphonie sur un chant montagnard, zweite Symphonie op. 57, Suite im alten Stil, Vorspiel zum 2. Akt aus L'étranger; Gabriel Fauré, Suite Pelleas et Mélisande; Guy Ropartz, Pêcheurs d'Islande; Saint Saëns, Ouvertüre zu Les Barbares; Schenker, Syrische Tänze, instrumentiert von Arnold Schönberg; Albéric Magnard, Dritte Symphonie; Eugène Ysaye, Rêve d'enfant und Poëme élégiaque für Violine und Orchester; Theodor Ysaye, Klavierkonzert; Louis F. Delune, Symphonie C-Dur; Elgar, Vorspiel zu „Gerontius"; Frederick Delius, „Paris"; Joh. Wagenaar, „Saul und David".

Jahr für Jahr wuchs die Anhängerschaft Busonis in Berlin. Die vielfach widerstrebende Kritik beugte sich auch nach und nach den Kundgebungen seines Genius. 1912 fällt die erste Aufführung seiner Oper „Die Brautwahl" am Hamburger Stadttheater, die allerdings nicht unter dem glücklichsten Stern stand. Von 1911 an, als er die unvergleichlichen sechs Liszt-Konzerte in Berlin gab, war der Pianist wohl so ziemlich allgemein anerkannt. Der Komponist allerdings ist noch heftig umstritten. In die Jahre 1910/11 fällt eine große Konzertreise nach Amerika, die auch für den Komponisten bedeutungsvoll war: zeitigte sie doch die „Fantasia contrapuntistica" und die Idee der „Indianischen Fantasie" für Klavier mit Orchester. Ähnlich wie im Jahre zuvor in Weimar hielt Busoni im Sommer 1912 auch in Basel Meisterkurse für junge Virtuosen ab. Schon vorher, 1907 hatte das Wiener Konservatorium Busoni als Leiter der „Meisterschule" gewonnen. Aus dieser offiziellen Tätigkeit wurde nicht viel. Infolge engherziger

Auffassung der Konservatoriumsleitung entstanden Mißhelligkeiten, die zur Lösung des Vertrages führten [1]). „Der Meister ging, die Schule blieb", um ein Wort Whistlers zu variieren, sehr zum Schaden der Schule. Busonis achtzehn Schüler jedoch folgten ohne Bedenken ihrem Meister fast alle und genossen seine unentgeltliche private Unterweisung im Palais Todesco in der Kärntner Straße. Von den damaligen Schülern haben sich L. T. Grünberg, Leo Sirota, Steuermann seither bekannt gemacht. Auch Michael v. Zadora, Gregor Beklemisheff, Augusta Cottlow, Vera Maurina-Preß, Schüler Busonis aus früheren Jahren, seien hier erwähnt.

1913 wandte sich Busoni nach vielen Jahren wieder seinem Heimatland Italien zu. Mit einem monumentalen Zyklus von acht Klavierabenden, einer gedrängten Übersicht der gesamten Klavierliteratur von Bach bis zur Gegenwart, begann er in Mailand im April und Mai 1913 seine Rundreise durch die größeren Städte des Landes.

Dieses bedeutsame musikalische Ereignis hatte für das Musikleben Italiens manche heilsame Folge. Es glich einem Aufrütteln aus bequemem Ausruhen zu planvoller Tätigkeit. In dem opernfreudigen Italien war die symphonische Kunst, die ernste instrumentale Musik ja nur so nebenher geduldet, nicht leidenschaftlich geliebt. Wahre Kenner und Freunde der Musik bemühten sich, Busoni, diese unschätzbare Kraft an Italien zu fesseln. Bologna, das sich durch ernste Musikpflege von jeher ausgezeichnet hatte, machte Busoni zum Studiendirektor des altberühmten Liceo musicale. Eine Zeitlang ging alles gut. Busoni versuchte zu reformieren und den Geist der Arbeitsamkeit, des ernsten rastlosen Strebens, hohe künstlerische Ideale zu pflanzen.

---

[1]) Siehe die Dokumente über diese „Affäre" der Meisterschule in der „Wiener Zeitschrift für Musik" 1908, Heft 5.

Er unterrichtete die begabtesten Schüler, er veranstaltete und dirigierte symphonische Konzerte, unternahm Tournees durch die Hauptstädte des Landes, um für die symphonische Kunst Propaganda zu machen. Gegen den eingewurzelten Schlendrian siegreich anzukämpfen, war ihm jedoch nicht vergönnt. Nach einem Schuljahr legte er seine Würde nieder.

Mochte man ihn auch allenthalben ehren, in Italien ihm Triumphe bereiten, in Paris ihn zum Ritter der Ehrenlegion machen, in England und Amerika, in Rußland und Skandinavien ihm zujubeln: immer klarer wurde es, daß nur das musikalische Deutschland, und zumal Berlin seine Bedeutung richtig zu würdigen verstand.

Mit dem Musikleben Berlins ist Busoni so verwachsen, daß wir wohl das Recht haben, ihn einen der Unsrigen zu nennen. Erst der Ausbruch des Weltkrieges zwang ihn, das ihm lieb und heimisch gewordene Berlin zeitweilig zu verlassen. Schon früher eingegangene Verpflichtungen riefen ihn im Januar 1915 nach Amerika, und als er dreiviertel Jahr darauf hätte zurückkehren können, hatte auch sein Heimatland in den Krieg eingegriffen und seiner Rückkehr nach Berlin stellten sich leicht erklärliche, aber schwer zu überwindende Hindernisse entgegen.

Die zwei Jahrzehnte in Berlin waren die Zeit seines künstlerischen Wachstums zur vollen Reife. Viel verdankt er sicherlich der regsamen, geistig so belebten, allen internationalen Kunstbestrebungen so gastfrei entgegenkommenden Hauptstadt des Deutschen Reiches. Aber auch das musikalische Berlin verdankt ihm vieles und Wesentliches. Von einem zuerst nur wenig beachteten Sezessionisten ist er allmählich eine führende Persönlichkeit geworden, mit dessen Wirksamkeit nur die des allerdings gänzlich verschieden gearteten Richard Strauß zu vergleichen ist. Zumal die aufstrebende Generation verehrt in ihm einen

starken Förderer, wo immer künstlerische Tendenzen sich regen, die seinem hohen Begriff von der Würde und Aufgabe der Kunst entgegenkommen. Für die Mittelmäßigkeit, die akademischen Bestrebungen, hat er allerdings nie viel übrig gehabt. Für Arnold Schönberg, den Vielgeschmähten, trat er in den letzten Jahren kräftig ein, nicht so sehr, weil er mit Schönbergs Bestrebungen völlig einverstanden war, sondern weil es ihm Sache des künstlerischen Glaubens war, allem begeisterten, ernsten, nur auf die Sache gerichtetem Streben die Bahn zu ebnen.

Sein vornehmes, behagliches Heim am Viktoria-Louisen-Platz war der Sammelplatz einer erlesenen internationalen Gesellschaft. Künstler, Literaten, Musikfreunde, mit denen ihn seine vielfachen kulturellen Interessen verbanden, empfing er dort. Als vielerfahrener und vielgereister Weltmann weiß er sich in einem halben Dutzend Sprachen mit seinen Gästen mit Leichtigkeit zu unterhalten. Köstliche Stunden verbrachten dort die Freunde des Hauses, um den Meister geschart in seiner an seltenen und kostbaren Werken reichen Bibliothek. Der feingeistige Künstler, der witzige und anregsame Plauderer, der vornehme, alles Menschliche und Seelische tief verstehende Mensch, der weitumspannende, eindringende Geist offenbarte sich in diesen Stunden, aus der Fülle seiner Gaben mit Grazie spendend. Und welche köstlichen Genüsse bereitete er bisweilen den Freunden, wenn er im intimen Kreise aus Bach, Beethoven, Liszt oder den eigenen Werken spielte!

Unmöglich, daß selbst ein Weltkrieg alle geistigen Bande, die hier geknüpft wurden, auf die Dauer lösen kann. Möge es dem Meister vergönnt sein, nach der gesegnetsten Stätte seines Wirkens, nach Berlin zurückzukehren.

Der Meister des Klaviers.

Als Meister des Klaviers mehr denn als Komponist gilt Busoni den weiten musikalisch interessierten Kreisen allenthalben. Dem tiefer Blickenden ist allerdings der Pianist Busoni verständlich nur in Verbindung mit dem Komponisten, dem Denker und Ästhetiker. Diese drei Seiten seiner Begabung sind so ineinander verschlungen, daß es schwer halten würde zu sagen, ob die Eigenart des großen Pianisten zurückzuführen sei auf die Tätigkeit des schaffenden Musikers und des nachdenklichen Künstlers, oder ob der Komponist ein Produkt des Pianisten und des Ästhetikers sei, oder ob schließlich Busonis ästhetische Ideen in ihrer auf den ersten Blick absonderlichen, oft paradoxen Fassung von den Erfahrungen des Pianisten und Komponisten herkommen.

Wie dem auch sei, so ist es notwendig, bei der Analyse einer so verwickelten Persönlichkeit das „Zugleich“ durch ein „Nacheinander“ zu ersetzen: das Ganze ergibt sich dann aus der Summe der einzeln betrachteten Teile. So sei denn eine Wertung des Pianisten an dieser Stelle versucht.

Wenn schon Busoni seit seiner Kindheit mit der Klaviatur gleichsam verwachsen ist, so ist ihm bei aller seiner Begabung für das Klavieristische der Weg zum Gipfel nicht leicht geworden. Eine strenge Selbstkritik ließ ihn nie zur genügsamen Ruhe kommen, der Drang nach immer größerer Vollendung war von jeher in ihm lebendig. Mit der ihn auszeichnenden geistigen Selbständigkeit hat er sich aus den Klammern der „Schule“ früh herausgearbeitet.

Bemerkenswert ist es, daß Busoni niemals einen anerkannten Meister des Klavierspiels als Lehrer gehabt hat.

Er war in den höheren Dingen der Kunst im wesentlichen sein eigener Lehrer. Zu einer Zeit, als er selbst schon ein anerkannter Virtuose war, längst mit dem Rubinsteinpreis ausgezeichnet, im Alter von etwa 27 Jahren, erkannte er, daß es auf seine bisherige Art nicht gut weiterging: „Es war jene Zeit meines Lebens, da ich mir solcher Lücken und Fehler in meinem eigenen Spiele bewußt worden war, daß ich mit energischem Entschlusse das Studium des Klaviers von vorne und auf ganz neuer Grundlage begann. Die Werke Liszts wurden meine Führer und erschlossen mir eine ganz intime Kenntnis seiner besonderen Art; aus seinem ‚Satz' konstruierte ich meine ‚Technik'; Dankbarkeit und Bewunderung machten mir damals Liszt zum meisterlichen Freunde." Mit diesen Worten schildert Busoni selbst[1]) den Übergang zu seiner späteren Spielweise. Erst damals, „im frischen Nachahmungsdrang meiner jäh aufgeloderten Liszt-Begeisterung", gewann sein Spiel die ihn seither auszeichnenden Merkmale. Der Aufwand von Energie, der zu einem so vollständigen Umlernen in reiferen Jahren gehört, macht es erklärlich, wieso Busoni in eben jenen Jahren als Komponist eine langjährige Pause eintreten ließ. Ebenso wie der Pianist machte auch der Komponist einige Jahre darauf unter seine bisherige Tätigkeit einen Schlußstrich und begann ein ganz neues Kapitel. In unermüdlicher Arbeit ist er dazu gelangt, sich eine Spielweise zu schaffen, die im wahren Sinne des Wortes unvergleichlich ist. Zwei scheinbar unvereinbare Richtlinien kennzeichnen dies Wunderwerk von Klavierspiel. Es fließt einerseits aus dem Gefühl für die Monumentalität des gotischen Baustils, für das subtile Ge-

[1]) Im Programmbuch der Berliner Philharmonischen Konzerte vom 7. November 1910.

füge der linearen Rhythmen, wie sie sich in den einzelnen Baugliedern ausleben, von den gewaltigen, massiven Strebepfeilern bis zum zierlichsten, phantasievollsten Steinornament. Andererseits zehrt sein Spiel vom Farbengefühl des feinnervigen modernen Impressionisten für das zart abgetönte Ineinanderfließen der Farbentöne aus einer Palette von unerhörtem Reichtum der Nuancen. Bach und Liszt sind demgemäß das Alpha und Omega seiner pianistischen Kunst. Überhaupt scheint er mehr und mehr die gesamte Klavieristik von diesen zwei Gesichtspunkten der Architektonik und der Malerei aus zu betrachten und demgemäß zu behandeln. Daß er so zu ungewohnten und oft befremdlichen Auffassungen gelangt, wird den nicht befremden, der sein Wesen begriffen hat. Gewiß: sein Beethoven, sein Chopin, sein Schumann entsprechen nicht der Vorstellung, die man sich gemeinhin vom Klavierstil dieser Meister gemacht hat. Wer an dieser Vorstellung von einem unwandelbaren, für immer festgeprägten Beethoven- und Chopinstil festhält, wird von Busonis Interpretation nicht befriedigt werden. Er nimmt für sich die Souveränität des geborenen Herrschers in Anspruch, die Dinge rücksichtslos auf seine eigene Art zu sehen und zu interpretieren. Es gibt Spieler von hervorragender Bedeutung, die ihre Lebensaufgabe darin sehen, hinter dem Kunstwerk zurückzutreten, die nur ein Medium sein möchten, durch das der Meister sein eigenstes Wesen offenbart, so wie sie es mit liebevoller Versenkung in die Welt der großen Einsamen erkannt haben. Ein Joachim z. B. gehört in diese Klasse. Welcher Einsichtige könnte leugnen, daß auch auf diese Art ein Höchstes der Interpretation entstehen kann? Es gehört dazu aber eine Persönlichkeit, die groß genug ist, um die ganz Großen genügend widerzuspiegeln. In den Händen der Mittelmäßigkeit sinkt diese auf Tradition

beruhende Spielweise zur akademischen Schulmäßigkeit, zur wohlanständigen, würdevollen Trockenheit hinab. Vielleicht ist dies noch der stillosen Zügellosigkeit der entgegengesetzten Klasse von Mittelmäßigkeit vorzuziehen, aber künstlerisch wertvoll und ersprießlich ist weder die eine noch die andere Art.

Den objektiven Spielern kann man entgegenhalten: Wer darf sich vermessen zu behaupten, daß seine durch ein Jahrhundert vom Meister getrennte Interpretation, die durch so viele Schulen und Köpfe gegangen ist, sich allmählich zur Type abgeschliffen hat, daß diese Interpretation der Absicht eines Beethoven entspricht, ihr getreues Abbild ist? Der Standpunkt des extremen, einseitigen Subjektivisten, wie Busoni ihn im höchsten Grade vertritt, dürfte etwa folgendermaßen formuliert werden: Da der „richtige" Stil überhaupt eine Chimäre ist, niemals mit Sicherheit festzustellen ist, und sogar wertlos wäre, wenn man ihn genau feststellen könnte, so ist es besser, an Stelle des unerreichbaren „Dinges an sich" die Vorstellung zu geben, die in mir lebendig ist. Kein Zweifel, daß diese subjektive Auffassung ein gefährlich Ding ist, die kleine Geister in einen verderbten Dilettantismus, in eine öde Flachheit führt. Nur große Persönlichkeiten, überragende Intelligenzen dürfen ungestraft ihre ganze Kunstübung auf den extremen Subjektivismus bauen. Ein Bach, ein Mozart, Beethoven, Chopin, Paganini, Liszt, Rubinstein sind nach allen Zeugnissen als Spieler von rücksichtslosem Eigenwillen gewesen. Dem Urteil der Welt und der Geschichte steht es zu, die Entscheidung zu treffen, ob der Pianist Busoni dieser Reihe anzugliedern ist. Ich glaube es.

Wie sich nun auch der einzelne zu Busonis Auslegung der Meister stellen möge, ob sie ihn restlos befriedige oder

nicht, das eine ist sicher: Wenn Busoni Klavier spielt, dann ist es, als ob eine elementare Kraft die Tasten bewegt. Es ist eigentlich sogar nebensächlich, was er spielt, denn das „Wie“ seines Spiels ist im höchsten Maße faszinierend, seltsam aufregend, großartig phantastisch, von zauberhaftem Klanggepräge. Er spielt eigentlich immer nur Busoni, immer nur spricht aus seinen Klängen sein einzigartiges Gefühls- und Phantasieleben, sein tiefer und klarer Geist, seine gebändigte Leidenschaftlichkeit. Alle Empfindungen werden in ihm angeregt, zum klingenden Ausdruck gebracht durch die Werke der Meister. Er lebt sich aus durch diese Meisterwerke hindurch. Nicht die Leidenschaft Beethovens, die Empfindsamkeit Chopins, die Phantastik Schumanns interessieren ihn im letzten Grunde, sondern seine eigene Leidenschaft, seine eigene Empfindsamkeit, Phantastik. Möge dies nun mehr oder weniger zusammenstimmen mit der Vorstellung, die man sich — vielleicht nicht mit Unrecht — vom Wesen der großen Meister gemacht hat: was ficht diese Rücksicht den an, der vom Dämon besessen ist, dem ein Gott gegeben hat zu künden, was in ihm stürmt, lodert, gärt, drängt, sinnt, zaubert? Er musiziert, wie es nur ein einziges Mal in der Welt möglich ist. So viel die Pianisten im einzelnen von ihm lernen können: seine Lehre als Ganzes ist gefährlich, weil sie ganz und gar auf seiner einzigartigen Persönlichkeit beruht und keinem anderen Menschen angemessen ist.

Welcher Art sind nun die Wirkungen dieses gewaltigen Beherrschers der Klaviatur, wie hat er das Klavierspiel bereichert und gefördert? Dies zu erfahren, sei der Leser eingeladen, mir im Geiste in eines der Busonischen Konzerte zu folgen.

Ein Klavierabend Busonis in Berlin war in den letzten Jahren immer ein künstlerisches Ereignis ersten Ranges.

Schon lange vorher war kein Sitzplatz im Beethovensaale mehr zu haben. Das Publikum, das den Saal bis zum letzten Plätzchen füllte, war von ganz eigener Zusammensetzung, wie man es sonst nirgends fand. Die Gemeinde der Pianisten von Fach war natürlich zur Stelle, ebenso die Feinschmecker, die anspruchsvollsten Musikfreunde, deren Anwesenheit in einem Konzert schon das untrügliche Zeichen eines ganz besonderen Ereignisses ist. Im übrigen war die Zuhörerschaft international gemischt, wie bei keinem anderen Künstler. In jenen glücklichen Tagen, als Berlin noch im Zeichen des internationalen Verkehrs stand, gaben sich die Vertreter aller Nationen bei Busoni ein Stelldichein. Ganz zu schweigen von den Amerikanern, die mit Hunderten die kompakte Masse der Musikwütigen bildeten; bei Busoni sah man aber unfehlbar, was von gebildeten Russen, Skandinaviern, Engländern, Franzosen, Italienern gerade in Berlin anwesend war; Spanien, Argentinien, Brasilien waren immer stattlich vertreten, aber sogar die unwahrscheinlichsten exotischen Gäste aus dem Balkan, dem Kaukasus, aus Armenien, Persien, Indien, Ägypten, aus Südafrika und Australien, sie alle huldigten dem Meister. So viel auffallende, fremdartige, reizvolle Frauengestalten auf einmal waren in ganz Deutschland kaum anderswo zu sehen. Diesem kosmopolitischen Gewimmel von Völkerschaften machte der Künstler jedoch nicht die geringsten Zugeständnisse. Er setzte die schwerste musikalische Kost vor, Bach und Liszt, die letzten Beethovenschen Sonaten vorzugsweise, ab und zu etwas Chopin, zumal die Etüden, Präludien, Sonaten und größeren Stücke, nur wenig Schumann, Brahms ziemlich häufig, besonders die Händel- und Paganini-Variationen mit Vorliebe. Daneben die Neueren und Neuesten in Auswahl. Alkan war jahraus, jahrein auf Busonis Programmen zu

finden, auch César Franck, zu einer Zeit, als diese Namen in Deutschland so gut wie fremd waren. Auch seine eigenen Klavierkompositionen spielte Busoni. Meistens begann er mit einem mächtigen Orgelstück von Bach, in eigener Übertragung. Die männliche Kraft, die Größe des Aufbaues, die Wucht seines Vortrags sind in Aufgaben dieser Art von unbeschreiblichem Eindruck. Das Klavier ist hier bereichert um Klangwirkungen, die, von der Orgel hergeholt, bisher noch nicht waren gehört worden, auch nicht in den Übertragungen von Liszt und Tausig. Hier triumphiert sein architektonischer Sinn, sein Gefühl für Aufbau, für Linie, für die Logik der Durchführung. Alles Kleinliche, Gefällige, Hübsche verschmäht er hier. In großen, weiten Bögen, über mächtige, massive Akkordpfeiler gewölbt, steigt der Tonbau hinan zur höchsten Höhe, türmt er sich mit einer bezwingenden Folgerichtigkeit. Da braust das volle Werk, da klingen die einzelnen Register, ruckweise nach echter Orgelmanier die Klangfarbe wechselnd, breit hingelagert reiht sich Fläche an Fläche, Stimme baut sich über Stimme, mit einer erstaunlichen Klarheit rollt sich das verwickelte polyphone Gewebe auf. Die Erhabenheit, das Gefühl unendlicher Macht und Fülle, einer durchdringenden Klarheit und Tiefe des Geistes sind nie in Klängen eines Spielers so lebendig geworden. Und dann das Jubeln der figurierten Stimmen, ihr endlos quellender Tonstrom, und welche Anmut im Reichtum des zierlichen Ornaments! In den großen Vorspielen, Fantasien, Tokkaten wiederum lebt ein sprechender Ausdruck, eine Gewalt der Rede, der Deklamation, ein Pathos unvergleichlicher Art. Und wie versteht er in den Choralvorspielen ergreifend den Ausdruck der Musik zu künden, welche Töne findet er für die Tiefe des Schmerzes, für die tröstliche Zuversicht, für den beseligenden

Glauben, mit welchen ergreifenden Akzenten singt bei ihm die Choralmelodie!

Ein ganz anderes Bild bei Liszt. Unvergeßlich werden allen denen, die so glücklich waren sie zu hören, die sechs Lisztabende bleiben, mit denen Busoni den hundertsten Geburtstag Liszts festlich beging. War bei seiner Bachauslegung der germanische Einschlag am Werk, so bei seinem Lisztspiel mehr der romanische. Was zunächst besticht, ist die makellose Vollendung des Mechanischen. Diese technische Bravour wirkt schon an und für sich ästhetisch. Das wie in Erz gegossene Akkordspiel, die glitzernden, perlenden Läufe, das Brausen und Rauschen der Arpeggien, wie wogendes Rollen und mächtiger Flügelschlag, das unglaublich präzise Trillerspiel, das Tremolo mit seinem Wirbel von Tönen, bald einem donnernden Grollen vergleichbar, bald einem silberhellen Lachen, die rasende Geschwindigkeit seiner Passagen, die blendende Präzision und glitzernde Schärfe seiner Rhythmen, die Verwegenheit der blitzschnellen Sprünge, das eigentümliche Staccato, spitz, scharf, spröde wie Glas, das matte, stumpfe Halbstaccato, das Martellato von einer Kraft, die an Dampfhämmer erinnert — alle diese technischen Vollkommenheiten sind dem Ohr des Kenners schon ein erlesener Reiz. Dies alles wogt, bebt und regt sich in einer Flut von Farbe, bald leuchtend hell, bald im dämmerigen Clair-obscur — dies ganz besonders reizvoll —, bald tief verdunkelt wie schwarze Finsternisse, mit zauberhaften Zwischentönen, subtilen Übergängen. Bei diesen Pinselstrichen hilft in bedeutsamster Weise das Pedal, dessen Technik Busoni mit feinstem Ohr beherrscht, wie kein zweiter, dessen Möglichkeiten er vergrößert und erweitert hat, wie niemand seit Chopin und Liszt. Entzückendere Klangmalereien als Busoni aus den Tasten hervorzaubert in den Landschaftsstimmungen der „Années de pélérinage“

hat das Ohr noch nicht gehört. Wie murmelt und sprudelt die Quelle, wie wiegt sich die Flut des Alpensees, wie dröhnt das Gewitter, wie lacht der blaue italienische Himmel, wie melancholisch klagt das „mal de pays“, wie entzückend pastoral ergeht sich die bukolische Ekloge! Eine unheimliche Klangphantastik entfesselt er in der Dantefantasie: man glaubt wirklich an die entfesselten Schlünde der Hölle, man versteht Dante, Michel Angelo, Delacroix besser, wenn man dieses Toben teilnehmenden Ohres vernommen hat.

Ganz und gar Italiener ist Busoni, wenn er die Lisztschen Opernfantasien spielt. Man muß hören, was er aus den Luciaszenen etwa, aus dem Rigolettoquartett, aus der Normafantasie macht, wie er hier die prima donna, den primo uomo im Solo und Duett in echter italienischer Manier singen läßt, dazu den Chor leibhaft hinstellt, das ganze Orchester dazu spielt, die ganze Szene malt mit dem Aufgebot einer glühenden Phantasie, mit einem funkensprühenden Temperament — dies alles bloß mit zwei Händen auf einer Klaviatur. Es werden von dieser Leistung selbst jene hochmütigen Kunstrichter bekehrt, die sonst gewohnheitsmäßig die Nase rümpfen über die angeblich „wertlose“, billige, effekthascherische Opernmusik Liszts.

Ein ebenso erschöpfender Interpret ist Busoni den mystischen, ekstatischen, religiösen Stimmungen des Katholiken Liszt, in den „Harmonies poëtiques et réligieuses“, in der H-Moll-Sonate, in den Franciscuslegenden. Gleich Liszt ist er Mystiker und Weltmann zugleich, ein Seher weltentrückter, unheimlicher, schattenhafter Gesichte, aber auch den Freuden der Wirklichkeit ein teilnehmender Genosse, und als solcher von einer bezaubernden, weltmännischen Eleganz, voll aristokratischer Kultur, die alles Derbe

und Grobe ablehnt, dabei aber doch nicht der elementaren Gefühlsäußerungen sich entschlägt. Seine Energie — eine Energie von höchster Männlichkeit — hat die Biegsamkeit des Stahls, nicht die brutale Massigkeit des Eisens. Die wundersame Plastik seiner Tongebilde macht diese wesensverwandt den zarten Konturen des Marmors mit seinem feinen Spiel der Lichter und Schatten, der breiten Flächigkeit der festen und doch schmiegsamen Bronze. Seine Tanzrhythmen sind von entzückender Grazie und Eleganz, aber doch rassig, von erdgeborener Saftigkeit; sie können sich im Überschwang zum dionysischen Taumel steigern, der bei aller feurigen Sinnlichkeit immer einen Funken der Göttlichkeit mitlodern läßt, sich der groben Derbheit enthält. Die brutale Kraftäußerung, die im unedlen Ton vergröberten Temperamentsausbrüche der „Klaviertitanen" sind ihm fremd, wennschon er sich auf den Donner versteht wie nur einer. In diesen seltenen Momenten der höchsten Kraftanspannung zittert dann immer etwas Elementares erschütternd mit. Durchaus männlich geartet, verschmäht er alle billigen Reize der Gefälligkeit, des Niedlichen, Netten, Überzuckerten, dies alles einer Monumentalität, einer großzügigen Linie, einem langen und tiefen Atem opfernd, die ihm bisweilen den Vorwurf der Kälte, der mangelnden Empfindsamkeit eingetragen haben. Wohl kennt er die holden Heimlichkeiten des „süßen" Klanges, aber er liebt einen Zug von Herbheit beizumischen, um sich vom Süßlichen, von der schmachtenden Lyrik, der banalen Sentimentalität geflissentlicher fernzuhalten, als mancher Beurteiler für gut findet. Das Seltsame, Entlegene, Exotische ist seinem Geist heimisch, eine Luft, in der er natürlich lebt, und darum haben seine Gebilde dieser Art nicht das Gesuchte, was ihresgleichen so oft anhaftet. Sein Vortrag hat jenes Durchgeistigte,

das über dem bloß sorgsam Durchdachten schwebt wie die Wolken über der Erde; immer weiß er den Reiz des Improvisierten, der augenblicklichen Eingebung zu wahren.

Alles in allem: die elementare Kraft, die überragende Geistigkeit, die erschöpfende Tiefe, die umfassende Vielseitigkeit seines Spiels machen dessen Genialität aus. Er vereint in sich die Vorzüge einer ganzen Reihe trefflicher Spieler, die alle je eine besondere Seite zur Blüte gebracht haben. Sollten dieser Fülle von leuchtenden Vorzügen nicht einige naturnotwendige Schwächen entgegenstehen? Sicherlich, sie ergeben sich aus seinen Vorzügen, sind die Folgen seiner Veranlagung. Er verbindet romanischen Formensinn und Feingeistigkeit mit germanischer geistiger Tiefe und Nachdenklichkeit, aber bei dieser Mischung verflüchtigte sich hüben und drüben einiges, nämlich das Volkstümliche, Bodenständige. Immerhin liegt ihm noch mehr von der graziösen italienischen Kanzone, von der wilden Tarantella im Blute, als vom gemütvollen deutschen Volkslied. Seine Melodie ist reich und tiefgesättigt, aber fremdartig und nicht leicht eingänglich, eben wegen ihrer Abkehr vom volkstümlich Singbaren. Sie entspringt eher der religiösen Feierlichkeit des gregorianischen Chorals, oder entlegenen phantastischen Visionen, exotischen Wallungen. Der schlichten Unbefangenheit macht sie nur gelegentliche Zugeständnisse durch leises Aufflackern nationaler italienischer Singinstinkte. Wer auf die schlichte Wärme und die sangesfrohe Herzlichkeit deutscher Volksweise besonderen Wert legt, wird in Busonis Spiel und Komposition etwas vermissen, was vielen lieb ist, nämlich die gelegentliche Kunst der Kunstlosigkeit.

Fragt man schließlich, welches der positive Gewinn ist, den das Klavierspiel durch Busoni gehabt hat — abgesehen von dem unnachahmlichen, nicht fortzupflanzenden

Zauber seiner Persönlichkeit —, so wäre etwa zu antworten: Busoni hat die Ausdrucksmöglichkeiten des Klaviers ungemein gesteigert, wie niemand seit Franz Liszt. Er hat das Klavier gelehrt, die verwickeltste Polyphonie mit einer Klarheit wiederzugeben, die früher außerhalb des Bereiches der Möglichkeit war, er hat die Fülle neuer Klangfarben gefunden durch seine Anschlags- und Pedalkunst, hat dadurch die Klaviatur dem Ausdruck neuer Stimmungen zugänglich gemacht, nicht zum wenigsten auch dadurch, daß er neue harmonische Klangkomplexe ersonnen hat. Die Erörterung darüber fällt jedoch schon in den Bereich des Komponisten. Der Betrachtung des Komponisten hat die Schilderung sich nunmehr zuzuwenden.

Der Komponist.

Der Aufstieg und die Entwicklung Busonis als Komponist[1]) verliefen nicht so ungestört und geradlinig wie seine pianistische Entfaltung. Schon im Knaben war neben der pianistischen Begabung die kompositorische stark entwickelt. Der zwanzigjährige Jüngling beherrschte die Technik der Komposition im herkömmlichen Sinne ebenso gewandt wie die pianistische Technik. Einen neuen Anstoß erhielt er noch durch den ihm für seine Kompositionen zuerkannten Rubinsteinpreis, 1890. Nichtsdestoweniger sah Busoni die Unmöglichkeit ein, gleichzeitig zwei so ausgedehnte Felder

[1]) Ein für Schirmers „Musical quarterly“ in New York in englischer Sprache geschriebener Essay des Verfassers über „Busoni als Komponist“ hat mit gütiger Erlaubnis der Firma Schirmer und der Redaktion für das vorliegende Kapitel teilweise Verwendung gefunden.

gedeihlich zu beackern, wie das Klavierspiel und die Komposition. Er entschied sich zunächst für das Klavier. Fast zehn Jahre lang, vom 25. bis zum 35. Jahre, schwieg der Komponist Busoni fast ganz. In diesen Jahren gerade reifte der Pianist zu der Eigenart, die ihn jetzt auszeichnet. Kaum hatte er dem Klavier in unermüdlicher Arbeit abgerungen, was er von ihm verlangte, so machte auch der Komponist in ihm seine Ansprüche geltend, und seit etwa zehn Jahren überwiegt sogar die kompositorische Tätigkeit bei ihm. Die zehnjährige Pause war jedoch für den Komponisten keine verlorene Zeit. Es war ihm zum Bewußtsein gekommen, daß der Weg, den er in seinen früheren Kompositionen eingeschlagen hatte, nicht zu einem erstrebenswerten Ziele führen konnte. Dieser Weg war zwar gut gepflastert durch die akademische Tradition, hielt sich dafür aber auch in der Ebene, im wohlbekannten und durchforschten Gelände. Indes, wo ist das neue Ziel, wie ist es zu erreichen? Diese überaus schwerwiegenden Fragen beschäftigten den Künstler wohl während des Jahrzehnts der freiwilligen Pause. Während sich seine Künstlerpersönlichkeit immer schärfer und eigenartiger ausprägte, klärte sich auch seine Kunstanschauung allmählich, und als er zum zweiten Male als Komponist auftrat, da lag das Ziel ihm deutlicher vor Augen. Es galt nur noch den Weg zu suchen, zu finden. Und dieses Suchen und Finden ist das Leitmotiv seiner Bestrebungen als Komponist seither geblieben. Von Werk zu Werk ist ersichtlich, wie er seinem Ziel, eine neue Basis der Tonkunst zu finden, immer näher kommt. Mit einem leidenschaftlichen Eifer dringt er ins Unbekannte immer weiter vor, die leichten Erfolge verschmähend, die er haben könnte, wenn er sich begnügen wollte mit dem sicheren Besitz der Tonkunst, dem Ausbauen, Ausschmücken der schon zum Allgemeingut

gewordenen musikalischen Ausdrucksweise. Von vielen Seiten her versucht er, kühn und doch vorsichtig vorwärtsdringend, den Angriff auf die Festung. Als Komponist ist er nicht ein ruhiger, behaglicher Genießer, sondern ein Kämpfer. Wie allen Kampfnaturen, so ist auch ihm schon das Bewußtsein, für seine Sache zu kämpfen ein Ziel, wennschon ein nur vorbereitendes. Er gehört nicht zu den Vollendern, sondern zu den Bahnbrechern. Oberflächlichen Beurteilern mag diese Unrast seiner Bestrebungen nicht recht verständlich sein. Sie wird auch oft als Mangel an Stil ausgelegt, als Ratlosigkeit, was eigentlich zu tun sei, als fruchtloses Experimentieren, Verschwendung der Kräfte. Glaubt man schon, daß er nun seinen endgültigen Stil gefunden habe, so überrascht er im nächsten Werk schon wieder mit neuen Ausblicken. Der Zeit ist er immer so sehr voran, daß gemeinhin immer erst nach Jahren den meisten Beurteilern der Wert dessen aufgeht, was Busoni schon vor Jahren hinter sich gelassen hat. Dabei ist er aber kein leichtsinniger, abenteuerlicher Revolutionär, der um jeden Preis die Sensation des Neuen ausbeuten möchte. Er baut auf einer sehr breiten, sicheren Grundlage, auf einem kompositorischen Können im herkömmlichen Sinne, das so umfassend ist wie bei irgendeinem der lebenden Künstler. Mit vielen Wurzeln ist er in der Vergangenheit verankert. Das Recht zu seinen Neuerungen hat er sich erworben durch die gewissenhafteste Arbeit, die bedeutendste Meisterschaft in der Komposition.

Die folgende Betrachtung seiner Kompositionen wird versuchen, das hier ganz allgemein Gesagte im besonderen zu begründen, wird zeigen, wo und wie Busoni an die früheren Meister anknüpft, wie sich sein Weg allmählich absondert, worin der Grund seiner Neuerungen besteht und was diese Neuerungen sind.

Sein gesamtes Schaffen zerfällt in zwei Teile, die eben geschieden sind durch die Ruhepause eines Jahrzehnts, von der schon berichtet wurde. Die ersten Kompositionsversuche des Knaben, die schon erwähnten op. 1—3, können hier übergangen werden. Als Schüler von Mayer in Graz und gleichzeitig als Zögling des Seminars schrieb der Knabe eine sechsstimmige Messe a cappella. Gewichtiger schon ist eine zweite Gruppe aus den Jahren 1880 bis 1885. Darunter wären besonders zu bemerken 24 Préludes für Klavier, Vorläufer zu den sieben Johannes Brahms gewidmeten Klavieretüden. Den größten Anlauf nahm der 16jährige in der Kantate „Il Sabato del Villagio“ über ein Gedicht Leopardis für Gesangssoli, Chor und Orchester. Diese Partitur von etwa 300 Seiten wurde gegen 1883 im Teatro Communale von Bologna aufgeführt, aber niemals veröffentlicht.

Eine Reihe von Arbeiten aus diesen frühen Jahren wurde später veröffentlicht, darunter bei Wetzler in Wien die op. 4, 5, 6, Klavierstücke, ein Scherzo, Präludium und Fuge, Scène de ballet. Die Nachbarschaft von Präludium und Fuge, Scène de ballet ist kein bloßer Zufall, sondern ein schon in ganz frühen Jahren hervortretender charakteristischer Zug: die zwiefachen Neigungen gegen das deutsche und das italienische Ideal, die strenge polyphone Kunst und die graziöse Tanzrhythmik ziehen sich durch das gesamte Lebenswerk Busonis und werden noch des öfteren aufzuweisen sein. Rasch hinweggehen kann man über eine Anzahl von Liedern zu deutschen und italienischen Texten: op. 15, 18, 24, 31, weil die lyrische Gesangsmusik innerhalb der Kunst Busonis seither kaum eine Rolle gespielt hat. Die Schreibart dieser Lieder mit der Bevorzugung der höchst sorgsam ausgearbeiteten Klavierbegleitung weist auf einen Komponisten, dem von

Hause aus das Instrumentale näher lag als das Gesangliche. Andere Arbeiten dieser frühen Zeit sind ziemlich verschollen, wie eine Klaviersonate op. 8, op. 9: Sechs charakteristische Stücke für Klavier, op. 10: 3 Pezzi nello stilo antico, op. 11: Danze antiche. Recht ernst zu nehmen ist dagegen schon ein Werk des Achtzehnjährigen, das als op. 22 bei Breitkopf & Härtel erschienen ist: „Variationen und Fuge über ein Präludium von Chopin". Diese 18 Variationen sind abhängig von Brahms' berühmten Händelvariationen, weisen aber trotzdem so viele interessante Einfälle auf, so tüchtige Satzkunst und wirksamen Klaviersatz, daß sie unter den Klavierproduktionen ihrer Zeit eine sehr achtbare Stellung einnehmen, wenn man absieht von den sehr wenigen wirklich bedeutenden Meisterstücken eines Brahms, Grieg, Saint-Saëns etwa. Auch hier steht dem ernsten, gedankenvollen germanischen Werk sein leichtfüßiges, zierliches romanisches Geschwister entgegen, das op. 20, die „zweite Scène de ballet" (Breitkopf & Härtel), „seiner geliebten Mutter und Lehrerin Anna Weiß-Busoni gewidmet".

Die nächsten fünf Jahre, 1886—91, sind reich an Kompositionen, die schon volle Meisterschaft der Technik aufweisen und ihrem jugendlichen Schöpfer unter den mitstrebenden Zeitgenossen einen bevorzugten Platz anweisen. Die Verleihung des großen Rubinsteinpreises im Jahre 1890 drückt diese Wertschätzung von seiten der berufenen Fachkreise deutlich aus. Von diesen Preiskompositionen ist die umfangreichste das Anton Rubinstein gewidmete „Konzertstück" für Klavier und Orchester, op. 31a (Breitkopf & Härtel). Brahms' D-Moll-Konzert hat in dieser gutgesetzten, ernsten und klavieristisch wirksamen Komposition Spuren hinterlassen. Viel deutlicher zeigt sich Busonis Eigenart in den beiden kleinen „Tanzstücken" op. 30a

(Rahter). Daß Busoni auf sie einiges Gewicht legt, wird dadurch ersichtlich, daß er sie über 20 Jahre später, im Kriegsjahre 1914, in einer zweiten Fassung hat neu erscheinen lassen, die natürlich die Hand des gereiften Meisters ganz deutlich zeigt. In diesem auf scharfe Rhythmik zugespitzten, kecken „Kriegstanz“ und seinem Gegenstück, dem kapriziösen, eleganten, leicht dahinhuschenden „Friedenstanz“ zeigt sich das italienische Naturell, eine gewisse Verwandtschaft mit alten italienischen Klaviermeistern, wie Frescobaldi, Pasquini, Scarlatti, in den lebhaft pulsierenden Tanzmotiven, in ihrem graziösen Staccato-Schritt, in der Plastik, der feinen Kontrapunktik des Gefüges. Andere Kompositionen der Leipziger und Helsingforser Jahre sind das op. 16: 6 Klavieretüden (Guttmann, Wien), op. 19: Erstes Streichquartett (Kistner, Leipzig), op. 23: Kleine Suite für Cello und Klavier, op. 25: Symphonische Suite für Orchester (Kahnt, Leipzig), op. 27: Finnische Volkslieder, Klavier, vierhändig (Peters, Leipzig), op. 29: Erste Sonate für Violine und Klavier (Rahter, Leipzig). Das wertvollste Werk dieser Zeit ist das zweite Streichquartett op. 26 (Breitkopf & Härtel). Die kammermusikalische Schreibart ist hier mit erheblicher Vollendung beherrscht. An den besten Mustern, Beethoven und Brahms geschult, hat der junge Tonsetzer hier ein Opus zustande gebracht, das zu den guten neueren Arbeiten seiner Art gehört. Dem kräftigen, leidenschaftlich bewegten, rhythmisch interessant verwickelten Allegro energico folgt ein ruhiges, sanft dahinfließendes Andante con moto in dem charakteristisch Brahmsschen, verhaltenen Gemütsausdruck. Das Scherzo regt sich wieder energischer, unterbrochen von einem sanfteren Trio in lichten Farben. Das lebhafte, mit humorvollen Episoden durchsetzte Finale wird durch ein beschauliches Andantino eingeleitet.

Die Sechs Klavierstücke op. 33b (Peters, Leipzig) verdienen auch besonders hervorgehoben zu werden. Mancherlei Einflüssen noch zugänglich, zeigen sie jedoch schon Züge meisterlicher Art in der Behandlung des Instruments auf farbige Wirkungen hin. Nr. 1: „Melancholie" erreicht seine dunklen, pathetischen Wirkungen in Lisztscher Weise: gleichsam Tenor-Solo mit einer wogenden Begleitung von leichten Arpeggien und Figuren teils über, teils unter der Melodie. Nr. 2: „Tempo di Valse" auch in der eleganten Lisztschen Art, aber mit deutlichem Einschlag von Busonis italienischem Temperament. Nr. 3: Scherzino, etüdenartig, auf Tonwiederholung basiert, elegant und flüssig, etwa in St. Saënsscher Manier. Nr. 4: „Fantasia in modo antico", streng polyphon, ernst, nicht so sehr in der Art Bachs, eher den alten italienischen Organisten Frescobaldi, Pasquini geschickt nachgebildet. Nr. 6: „Finnische Ballade", phantastische, düstere, nordische Klänge, von fatalistischer Gelassenheit. Nr. 7: „Exeunt omnes", ein pomphaftes Schlußstück, marziale e vivace, schumannisch empfunden.

Die „Symphonische Tondichtung" für Orchester, op. 32a, fällt in die Zeit von Busonis erstem amerikanischem Aufenthalt. 1893 hörte ich ihre Erstaufführung in einem Konzert des Bostoner Symphonieorchesters unter Nikisch, dem sie zugeeignet ist. Diese Jahreszahl erklärt das Wesen des Stückes. Von Busonis Eigenart trägt sie nur geringe Spuren, dagegen eine Familienähnlichkeit mit den frühen Werken von Richard Strauß, wie Don Juan, Macbeth, Tod und Verklärung. Busoni und Strauß berühren sich hier zum einzigen Male. Vielleicht liegt nicht so sehr direkte Beeinflussung seitens des deutschen Meisters vor, wie vielmehr die Ableitung von gemeinsamen Vorgängern und Mustern, Berlioz, Liszt und Wagner.

Busoni wandte sich späterhin von diesem ihm nicht gemäßen Wege entschieden ab. Immerhin bietet dieses Tongedicht im Symphonischen wie Orchestralen genug des Interessanten und darf wohl ein treffliches Gesellenstück heißen, wennschon kein Meisterstück.

Der Meisterschaft erheblich näher kommt das nächste Orchesterwerk, die „Geharnischte Suite“, op. 34[a], 1895 komponiert, 1903 umgearbeitet. Helsingforser Freunden sind ihre vier Sätze gewidmet, Sibelius, A. Paul, Armas und Eero Jaernefelt. Ein nordischer Hauch durchweht auch ihre martialischen, geharnischten Klänge, ihre ehernen Rhythmen, ihre herben, gemeißelten Melodien. Eine fatalistische Energie lebt sich hier aus. Die technische Behandlung bedeutet einen erheblichen Fortschritt gegenüber dem Tongedicht; alles ist knapper gefaßt, mit künstlerischer Sparsamkeit gehandhabt, sicher in der Wirkung berechnet und schlagkräftig in den gut aufgebauten Steigerungen. Die Ähnlichkeit mit Sibelius' Technik liegt zutage. Dabei ist doch Busonis Geist unverkennbar am Werk. Dem düsteren, tiefernsten, in gemessenem Marschrhythmus dahinschreitenden „Vorspiel“ folgt der glänzende „Kriegstanz“, der eigenartigste Teil des Ganzen: Turandot-Klänge werfen ihren Schatten schon hier voraus. Sehr nordisch in Empfindung und Farbe ist das trauermarschartige „Grabdenkmal“, in der Mitte markig getürmt zu machtvoller Steigerung, mit sehr eindringlichem Abstieg Stufe nach Stufe zum leisesten Aushauch am Schluß.

Das Violinkonzert, entstanden 1898, später als op. 35 veröffentlicht, gehört eher in die Gruppe der früheren Werke als der späteren. Brahmssche und Lisztsche Einflüsse sind deutlich erkennbar, die ganze Behandlung des Melodischen und Harmonischen weist auf diese Meister zurück. An das Brahmssche Violinkonzert gemahnt die

Tonart D-Dur, die Art des Eintritts der Sologeige: nach langen sich immer höher schraubenden Passagen über den Dominant-Orgelpunkt erscheint die Melodie endlich in der strahlenden höchsten Oktave. An Lisztsche Muster erinnert die Zusammenziehung der drei Sätze Allegro, Andante, Finale in einen einzigen Satz von drei Abteilungen, die Umwandlung der nämlichen Motive für alle drei Teile. Busoni selbst kommt deutlich zum Vorschein im Mittelstück, einem breiten hymnenartigen Gesang, unterbrochen von einem „agitato" Intermezzo. Die etwas strenge, herbe Schönheit dieses Gesanges, sein spirituelles, erhabenes Gepräge verweisen ihn in die Nachbarschaft des Prologs im Klavierkonzert, als eine Vorstufe zu diesem prachtvollen Stück. Die ziemlich häufigen neueren Aufführungen des Violinkonzerts, besonders durch die jungen ungarischen Geiger Szigeti und Telmanyi, haben die brillanten konzertierenden Eigenschaften des Stückes erwiesen. Eine reizvolle, aparte Instrumentierung hebt noch die klangliche Wirkung.

Das nächste Werk, die zweite Violinsonate, op. 36a, leitet hinüber in die zweite Epoche des Künstlers: eine deutlich erkennbare Vorstufe, schon mehr Vorhalle, zu dem mächtigen Bauwerk des Klavierkonzerts. Während die Ausdrucksmittel noch nicht hinausgehen über dasjenige, was gegen 1900 üblich war, ist doch der Ausdruck selbst schon gesättigt von den Busoni eigentümlichen Zügen, einer Mischung von mystischen, phantastischen Ideen mit glänzendem romanischem Schwung. Die Gefühlswelt der Bachschen Orgelkompositionen und der letzten Beethovenschen Sonaten ist die Atmosphäre dieses Werkes. Zumal an Beethovens op. 109 wird man des öfteren erinnert.

Auch die „Lustspielouvertüre", op. 38, gehört ihrem ganzen Wesen nach in die ältere Gruppe. 1897 kompo-

niert, wurde sie 1904 umgearbeitet. In der Anspruchslosigkeit ihrer Mittel, in ihrem leichtbeschwingten Flug, der Durchsichtigkeit ihres Gefüges kann man sie ansehen als eine Huldigung an Mozart, den Busoni bedingungslos verehrt, wie keinen anderen Meister. Zum 150. Geburtstag des Meisters hat Busoni (Berliner Lokalanzeiger vom 27. Januar 1906) eine lange Reihe geistvoller und geschliffener „Mozart-Aphorismen" beigesteuert, auf die hier nebenbei verwiesen sei. Sie zeigen Busonis bedeutende literarische Fähigkeiten in hellem Licht. Nicht weniger als fünfunddreißig eindringender Aussprüche dienen hier dazu, Mozarts Genie zu charakterisieren. Ein paar Proben mögen den Appetit des Feinschmeckers auf diese kleinen Köstlichkeiten reizen. So heißt es von Mozart z. B.:

„Er findet, ohne zu suchen, und sucht nicht, was unauffindbar wäre, vielleicht ihm unauffindbar.

Er besitzt außergewöhnlich reiche Mittel, aber er verausgabt sich nie.

Er kann sehr viel sagen, aber er sagt nie zu viel.

Er ist leidenschaftlich, wahrt aber die ritterlichen Formen.

Er trägt alle Charaktere in sich, aber nur als Darsteller und als Porträtist.

Er ist sowohl Bürger als Aristokrat; aber niemals Bauer oder Aufwiegler."

Mit den bisher erwähnten Kompositionen schließt Busonis frühere Epoche ab. Es ist hier die schickliche Stelle, ehe von der späteren Gruppe der Werke zu reden ist, eine Seite seiner schöpferischen Tätigkeit zu behandeln, die auf einem Grenzgebiet zwischen seiner pianistischen und kompositorischen Tätigkeit liegt. Den

hat er eine eifrige Tätigkeit von Jahrzehnten gewidmet, sie sind ein sehr wesentlicher Teil seiner künstlerischen Arbeit geworden. Zwei Klassen sind zu unterscheiden: 1. Die Neuausgaben von Werken der Meister, 2. Transkriptionen. Die Neuausgaben gelten vorwiegend Bach. Mit den zwei- und dreistimmigen Inventionen beginnt ihre Reihe; den hohen künstlerischen und erzieherischen Wert dieser kleinen Stücke nutzt Busoni hier mehr als irgendein früherer Herausgeber, durch sorgsamen Fingersatz, Phrasierung, Hinweisungen auf Form, Stil, Vortrag. Von Busoni redigiert (zum Teil unter Mitwirkung von Egon Petri und Bruno Mugellini) erscheinen jetzt die sämtlichen Klavierwerke Bachs bei Breitkopf & Härtel. Die Krone wird dieser auffrischenden Arbeit aufgesetzt durch Busonis Neuausgabe der beiden Teile des Wohltemperierten Klaviers, in der er die Summe seiner künstlerischen Lebenserfahrung, seines eindringenden Bachstudiums durch mehr als vier Jahrzehnte hindurch dem Großmeister als würdige Huldigung darbietet. So ist diese Ausgabe des Wohltemperierten Klaviers ein überaus gehaltvolles und wertvolles Dokument geworden, das Bachsche Tiefe mit der lichten Klarheit Busonis durchdringt. Es handelt sich nicht nur um eine revidierte Textausgabe mit Fingersätzen und Vortragsbezeichnungen, sondern um ein getreues Übersetzen der Bachschen Klavichordmusik in das Idiom des modernen Flügels. Erstaunlich, was nebenher noch abfällt an aufhellenden Bemerkungen über Bachstil, über Architektonik dieser Schöpfungen, ihren Sinn und Wesen, wie der ewige Bach uns Menschen des zwanzigsten Jahrhunderts gleichsam als Zeitgenosse nähergebracht wird — ganz zu schwei-

gen von der eminenten klavieristischen Einsicht, die sich kundgibt in den Bemerkungen und Vorschlägen zur technischen Bewältigung, in der Ausbeutung des Materials zur technischen Weiterbildung des Spielers. Die Ausgabe des zweiten Teils betont das Geistige und Ästhetische noch stärker, will „den Lernenden zu den Mysterien der musikalischen Struktur und in das Innere führen". Mit tiefen Gedanken über die symbolische Bedeutung der Fugenform, die Praxis des Meisters, geleitet die Vorrede den Kunstjünger würdig an die Schwelle des monumentalen Gebäudes.

An dieser Stelle ist auch die Ausgabe der Chromatischen Fantasie zu erwähnen, die Busonis persönliche „Interpretation" dem von vielen angehäuften Entstellungen gereinigten Text hinzufügt, eine Auslegung, die der Bedeutung des gewaltigen Kunstwerks würdig ist und reich an fesselnden, lebendig sprechenden Zügen. Auch das geistvolle und unterhaltsame „Capriccio über die Abreise des geliebtesten Bruders" hat Busoni in einer sinnvollen und glänzenden Version für den modernen Flügel eingerichtet, ebenso wie die sogenannten „Goldberg-Variationen".

Noch weitergreifend wird diese „Einrichtung" in den Transkriptionen Bachscher Orgelwerke aufs Klavier.

Die eigentliche Transkriptionskunst im modernen Sinne ist eine Schöpfung Liszts, der seiner umspannenden klavieristischen Kunst von allen Seiten neues Material zuführte, indem er die Orgel, das Orchester, die Oper, den Gesang für sein Klavier nutzbar machte, nicht im Sinne eines Klavierauszuges, sondern einer Übersetzung in das Idiom des Klaviers. Seine Transkriptionen klingen wie Originalkompositionen für das Klavier. Auf dem von Liszt eingeschlagenen Wege geht Busoni weiter. Zumal in seinen Übertragungen Bachscher Orgelwerke auf die Klaviatur übertrifft er Liszts Leistungen noch, indem er ver-

steht, in noch höherem Grade bei aller Klaviermäßigkeit seines Satzes dem Instrument neue, von der Orgel entlehnte Klangwirkungen abzugewinnen. Orgelmäßig und klaviermäßig zugleich sind seine Bearbeitungen, in ihrer flächenhaften Behandlung, ihren massiven, durchdringenden akkordischen Effekten, ihrem plötzlichen registerartigen Wechsel von einer Klangfarbe zur andern. Den arpeggierten Akkord verwirft Busoni gänzlich als ungeeignet zur Wiedergabe des starren, gehaltenen Orgelakkords. Sorgsame Auswahl der verschiedenen Oktaven, der Intervallverdoppelungen im Akkord, sinnreiche Verteilung auf beide Hände, die ausgedehnte Hilfe des Pedals sind die Elemente seines orgelmäßigen Klaviersatzes. Er erobert mit diesen Übertragungen dem Klavier neue Möglichkeiten des polyphonen Satzes über dasjenige hinaus, was zwei Hände früher hätten ausführen können. Ein Vergleich zwischen den Übertragungen der Bachschen D-Moll-Tokkata von Tausig und Busoni zeigt eindringlich die Vorzüge der Busonischen Art. Das Stück baut sich bei Busoni in viel breiteren Flächen, viel monumentaler, einfacher auf; es vermeidet Tausigs etwas kleinliche, dynamische Auffassung mit ihrem willkürlichen, zu häufigen Hin und Her zwischen forte und piano. Im Großen einfacher als Tausigs Bearbeitung, ist die Busonische Fassung im Kleinen subtiler: prächtige Orgelwirkungen von erstaunlicher Farbigkeit gibt Busoni anstatt des Tausigschen stereotypen, breit arpeggierten Akkords durch sorgsame Abstufung, forte, fz, mf, piano nacheinander in den verschiedenen Abschnitten der gleichen akkordischen Klangmasse, diese Einzelteile durch subtilen Pedalgebrauch verschmelzend.

Es gehören hierher eine ganze Reihe von Choralvorspielen, die Tokkaten in C-Dur und D-Moll, Präludien und Fugen in Es-Dur und E-Moll, D-Dur, die Violinchaconne.

Auch eine Reihe Lisztscher Kompositionen hat Bu-

soni mehr oder weniger bearbeitet. Alle diese Bearbeitungen bezeichnet er selbst als „Beiträge zu einer Hochschule des Klavierspiels“. In der Vorrede zur Ausgabe der C-Dur-Tokkata heißt es von diesen Arbeiten: „In ihrem Zusammenhange gestalten sie sich gleichsam zu einem Lehrgebäude, welches — vorzugsweise auf Grund Bachscher Musik aufgeführt — sich nach der Höhe zur Modernität verjüngt und fähig erscheint, auch in der Folge weitere und jüngere bauliche Aufsätze zu tragen: gleich einer alten stämmigen Wurzel, die — selbst immerwährend alternd, zugleich immerwährend Jugendliches hervortreibt.“ Über die ganze Bearbeitungsfrage hat sich Busoni selbst näher ausgesprochen in dem schon genannten Programmbuch znm Berliner Philharmonischen Konzert vom 7. November 1910. Er erklärt dort, was ihn zur Bearbeitung der „Spanischen Rhapsodie“ von Liszt veranlaßt habe, die, ursprünglich ein Klavierstück, von Busoni zum Klaviersolo mit Orchesterbegleitung umgestaltet wurde: „Die Rhapsodie stellt die größten Anforderungen an den Spieler, ohne diesem die Möglichkeit zu gewähren — selbst beim besten Gelingen — die Höhepunkte in eine genügend glänzende Beleuchtung zu rücken. Diese Hindernisse liegen im Satze, im Unzureichenden des Instrumentes, in der begrenzten Ausdauer des Pianisten. Zudem verlangt der nationale Charakter des Stückes nach farbigem Kolorit, wie nur das Orchester es geben kann.“ Weiterhin begründet und verteidigt er den Satz, daß Bearbeitungen im virtuosen Sinne eine Anpassung fremder Ideen auf die Persönlichkeit des Vortragenden seien. Auf die ästhetischen Anschauungen Busonis wirft dieser Aufsatz überhaupt manches Licht. Mit Beziehung auf Bachs Tätigkeit als Bearbeiter werden hier zwei Wahrheiten ausgesprochen: daß eine gute, große, universelle Musik dieselbe bleibt, durch welches Mittel

sie auch ertönen mag, daß verschiedene Mittel eine verschiedene (ihnen eigene) Sprache haben, in der sie diese Musik immer etwas anders verkünden. Eine weitere grundlegende Einsicht: Jede Notation ist schon Transkription eines abstrakten Einfalls. Mit dem Augenblick, da sich die Feder seiner bemächtigt, verliert der Gedanke seine Originalgestalt. Schon die Wahl von Taktart, Tonart, Klangmittel, Form weisen dem Gedanken Wege und Grenzen. „Der Einfall wird zu einer Sonate oder einem Konzert: das ist bereits ein Arrangement des Originals. Von dieser ersten zur zweiten Transkription ist dieser Schritt verhältnismäßig kurz und unwichtig."

Andere Bearbeitungen Busonis beziehen sich auf Liszts Fantasie und Fuge: „Ad nos ad salutarem undam", Mephistowalzer, Heroischen Marsch, E-Dur-Polonaise mit hinzugefügter Schlußkadenz, die kürzlich neuaufgefundene Figarofantasie.

In aller Bequemlichkeit können vorgeschrittene Pianisten Busonis Verfahren studieren an seiner Transkriptionsstudie über die Paganini-Lisztetüde Nr. 6, Thema mit Variationen. Paganinis Original, Liszts Fassung und Busonis Bearbeitung sind hier übereinandergestellt, so daß man Takt für Takt diese drei Versionen miteinander vergleichen kann.

Halbwegs zwischen den Transkriptionen und den eigenen Kompositionen steht die

Fantasia contrappuntistica

für Klavier.

Diese Komposition entstand während der Amerikareise des Künstlers 1910. Als Kern des Werkes dienen einige Fugen aus Johann Sebastian Bachs „Kunst der Fuge", insbesondere jene Riesenfuge, über der Bach gestorben ist.

Dieses Stück, in der Anlage von einer grandios-phantastischen Kompliziertheit, ist Torso geblieben. Manchen Meister des Kontrapunkts mag es wohl gelockt haben, dieses Fragment auszubauen. Busoni versuchte sich auch an der überaus schwierigen Aufgabe, über der Arbeit aber wuchs, wie es scheint, aus einer technisch-kontrapunktischen Studie ein eigenes Kunstwerk von sehr bedeutenden Dimensionen heraus. Die Fantasie als Ganzes tritt nicht mit dem Anspruch auf, eine Vollendung des Bachschen Fragments zu sein; es handelt sich nicht um Restaurierung sozusagen einer Ruine, sondern die Ruine wird in ein ganz neues Bauwerk eingebaut, dessen künstlerische Reize teils in dem Kontrast zwischen alt und neu liegen, teils in der Verschmelzung dieser verschiedenen Elemente. Daher ästhetisch die Zulässigkeit des persönlichen Busonistils gegenüber dem Bachstil: nur die Gesamtwirkung entscheidet, ob die Lösung der Aufgabe geglückt ist. Wie Bachs souveräne Kunst alle technischen Mittel ihres Zeitalters herbeizog, so hält Busoni bei der Behandlung der Bachschen Themen es für kleinlich, aus der Aufgabe ein archäologisches Problem zu machen; er meint im Sinne Bachs zu handeln, wenn er als Künstler des 20. Jahrhunderts mit den Mitteln seiner Zeit und aus deren Empfinden heraus sich betätigt.

Der Aufbau des ziemlich ausgedehnten Stückes — es dauert etwa 25 Minuten — gliedert sich folgendermaßen: A) Vorspiel, B) Folge von drei Fugen, C) Intermezzo mit Variationen, D) Quadrupelfuge, E) Choral, F) Coda.

Als Vorspiel bringt Busoni eine freie Fantasie nach Art eines Choralvorspiels über den Choral „Allein Gott in der Höh' sei Ehr'“: ein seltsames Stück Musik, von dunklem, ängstlichem, gepreßtem Ausdruck, seufzerreich, mit einigen wenigen lichtvollen, tröstlichen Unterbrechungen, voll von Clair-obscur-Effekten, von farbigem Schmelz, glut-

voller Düsterkeit. Auch die Harmonik ist ganz ungewohnter Art, vielfach von dem üblichen Terzenaufbau-Akkordsystem abweichend, ein für das Auge widerstrebendes Notenbild darbietend, das gleichwohl in Klänge von neuen Schattierungen sich umsetzt. Diese sehr gewichtige Choralfantasie dient als Vorbereitung der großen D-Moll-Fugenfolge, die nun einsetzt. Nun spricht Johann Sebastian Bach. Der wuchtige Ernst, die Männlichkeit und Größe der ersten D-Moll-Fuge kommt nach Busonis Einleitung trefflich zur Geltung. Zwei Fugen aus Bachs Kunst der Fuge folgen einander, notengetreu übernommen. Darauf erscheint die Fuge über das Thema Bach, die von Bach kaum halbfertig hinterlassen wurde. Hier setzt nun wiederum Busoni ein. Mit Aufwendung einer großen kontrapunktischen Kunst spinnt er die Fuge weiter, führt er sie in weitem Bogen zu gewaltiger Steigerung. Sie mündet in ein mystisches Intermezzo über das Thema Bach, das die Farben des Choralvorspiels wieder aufnimmt. Drei Variationen über die ersten drei Fugenthemen folgen. Eine rhapsodische Cadenza leitet zur vierten Fuge über, in der Busoni nun die Bachschen Themen zu einem phantastischen, großartigen Bau fügt. Mit allen kontrapunktischen Künsten der Umkehrung, Engführung, Vergrößerung arbeitet diese Quadrupelfuge. Sie gipfelt in einer Wiederaufnahme des Chorals, der nunmehr, in ätherischen Höhen schwebend, über dem grollenden tiefen Basso ostinato von wundersam verklärter Wirkung ist. Noch einmal leidenschaftliches Vorwärtsdrängen, ehe der Schluß in markiger Kraft sich türmt.

Eine verkürzte Ausgabe der Fantasia contrappuntistica, betitelt: „Choral-Vorspiel nebst Fuge über ein Fragment von Bach“ enthält als Vorspiel ein gänzlich neues Stück Musik.

Die Darstellung hat sich nunmehr den Werken der gereiften Meisterschaft zuzuwenden. Mit dem

Concerto,

einem seiner Hauptwerke, brach Busoni sein langjähriges Schweigen als Komponist. 1904 erschien diese Partitur als op. 39 im Druck. Sie zieht die Summe seines bisherigen Wirkens, krönt sein ganzes früheres Schaffen mit einem monumentalen Bau, schließt seine erste Epoche gänzlich vollendend ab, gibt aber vorausblickend schon viele Einsichten in die schon keimenden neuen Ideen. Es handelt sich hier nicht um ein „Klavierkonzert" im üblichen Sinne, nicht um ein Solostück für Klavier und begleitendes Orchester, wie etwa die Chopinschen Konzerte, auch nicht um einen „Wettstreit" zwischen Klavier und Orchester, wie ihn die Mozartschen und Beethovenschen Konzerte etwa aufweisen, schließlich auch nicht um eine Symphonie mit obligatem Klavier nach Art der Brahmsschen Konzerte. Busoni greift auf die ältere Bedeutung des Wortes zurück, als ein Zusammenwirken verschiedener Klangfaktoren: Klavier, ein reichbesetztes Orchester und ein sechsstimmiger Männerchor wirken hier nebeneinander. Der Charakter des Ganzen ist symphonisch. Die dem Klavier hier zuerteilte Rolle ist ganz einzigartig, indem ein eminent virtuos-pianistisch gehaltener Klavierpart durchaus nicht als Solo die Aufmerksamkeit auf sich zieht, sondern in einer ganz neuen Weise mehr ornamental, koloristisch wirkt. Das thematische Gefüge dieser fünfsätzigen Symphonie liegt hauptsächlich im Orchester. Das Klavier wirft darüber einen faltenreichen, weiten Schleier, glitzernde, schillernde Lichter und Reflexe. Nur noch bei Liszt kommt der eigentliche Charakter des Klaviersatzes, die Beweglichkeit so glänzend zum Ausdruck. Nichts Starres, Massives, alles ist aufgelöst in flutendes

Figurenwerk. Die unendlich vielfach gebrochene Linie ist das künstlerisch-technische Motiv. Skalenfiguren, gebrochene Akkordfiguren, Tremolo, Triller in überaus mannigfachen, bisweilen neuartigen Abwandlungen sind die Elemente dieser figuralen Technik. Zweites Hauptcharakteristikum dieses Klaviersatzes ist Busonis eigentümliche Ausbildung des Akkordspiels, der Oktaven, des dem Klavier ureigentümlichen Martellato; hier kommt hinzu die Eindringlichkeit, das Plastische, die scharf markierte Rhythmik, die eben auf Akkord, Oktaven, Martellato, dem schlagenden Spiel beruht, im Gegensatz zum gleitenden Spiel, dem geschmeidigen Fluß, den das Laufwerk bedingt. Diese Verbindung der vertikalen und horizontalen Linien, diese verwickelte Zeichnung erhält nun farbige Schattierung durch die Kunst der Pedalbehandlung, mit der diese Partitur rechnet. Das Ohr vernimmt viel mehr, als die Noten aufweisen: langandauernder Hall und Widerhall, Hervortreten einzelner, bestimmter Töne, Zurücktreten anderer, Ineinanderklingen verschiedener Akkorde bringen vielfach neue harmonische Wirkungen hervor, einen sonoren Klang, dem die verschiedensten Stärkegrade und Farbenabstufungen zu Gebote stehen. Die neuen Klangwerte dieser Partitur liegen in der Verbindung von Klavier und Orchester, in der Art, wie das Klavier bald in den Fluten des Orchesters untertaucht, bald sich machtvoll herausarbeitet, bald liebkosend über die Oberfläche eilig hinweggleitet, bald tosend wie ein Bergstrom dahinstürzt, bittend, befehlend, schmeichelnd, lockend, jauchzend, klagend, schluchzend, kurz in den mannigfaltigsten Äußerungen hineinruft in das Orchester, das seinen Gang für sich ganz unbekümmert weiter geht.

Der Aufbau des Werkes nähert sich dem bekannten symphonischen Schema. An Stelle des eigentlichen ersten Symphoniesatzes in Sonatenform steht ein Prologo e Introito.

Dem Scherzo entspricht das Pezzo giocoso, dem Adagio das darauffolgende Pezzo serioso. Der Charakter eines brillanten Finale ist im vierten Satz, All' italiana, ausgeprägt. Mit diesem rauschenden Stück das ganze Werk abzuschließen, widerstrebte jedoch dem Tondichter, er wollte den ernsten Grundklang des Ganzen stärker zur Geltung bringen, den Aufbau noch symmetrischer runden. So setzte er an den Schluß ein feierliches Chorstück, ein Gegenstück zu dem in ruhig großen Linien gehaltenen Prolog.

Der „Prologo e introito" beginnt mit einer feierlichen, breiten Melodie, die im Verlauf des Werks, zumal im abschließenden Epilog, eine wesentliche Rolle spielt. Die Feierlichkeit des gregorianischen Chorals beherrscht überhaupt den ersten Satz in seinen Hauptmotiven. Der breiten Entfaltung des Chorthemas durch das Soloklavier folgen die Verwickelungen. Im Klavier wühlt Figurenwerk auf scharf markierten, punktierten Rhythmen von unten herauf; doch bald besänftigt sich das Grollen wieder, die rauhen, zackigen Rhythmen glätten sich, eine idyllische Episode tritt ein, zu dem Chorthema im Orchester ergeht sich das Klavier in zarten Arabesken, der Mittelpunkt, die Durchführung des Satzes ist erreicht. Das Idyll wird abgelöst von einer dramatisch bewegten Partie. Ein wildes Getümmel erhebt sich; mit Kampfeslust stürzt das Klavier sich hinein, fährt mit zermalmender Kraft dazwischen. Wiederum wehen sanftere Lüfte in lieblichem Getön, in zarten Figuren wogt das Klavier auf und ab, darunter verketten sich harmonisch die Hauptmotive im Orchester. Nur einmal noch bricht das Solo in leidenschaftlichem Aufschwung hervor, dann verschwimmen allmählich die Linien, alles scheint zu erstarren, ruhelos irrt das Klavier umher, immer mehr ermattend, bis zum Flüstern: da plötzlich ein energisches Aufraffen: klir-

rende Trillerketten des Klaviers, schallende Tremoli, glänzende Glissandi begleiten den Wiedereintritt der Hauptmotive im Orchester; die feierliche Stimmung des Beginns ist wieder erreicht, in ihr klingt der ganze Satz aus.

Das „Pezzo giocoso“ schließt sich direkt an das Ende des ersten Satzes an. Über einem Paukenwirbel und dem für das Stück charakteristischen flatternden „Rhythmus“ setzt das Klavier präludierend mit leichtbeschwingten Arpeggien ein, aus denen bald eine kecke, brillante, pikante Solopassage sich loslöst über dem „Rhythmus“, den die Trompeten leise angeben. Dieser „Aufforderung zum Tanz“ kann das Orchester nicht lange widerstehen, und bald ist der Hauptteil des Scherzo erreicht. Eine tolle Lustigkeit bricht los. Ein Schuß diabolischer Phantastik gibt ihr das Gepräge, eine schwüle Glut lodert unter diesem brausenden Wirbel, ein Getümmel von bacchantischer Wut. Bald darauf besänftigt sich die stürmisch begehrliche Leidenschaft, ein idyllisches Intermezzo tritt ein, das die Stelle des Trio einnimmt: zu schaukelnden Arpeggien des Klaviers erklingt eine neapolitanische Kanzonenmelodie. Dieses zärtlich amouröse Zwischenstück mit seinem romantischen Barkarolenklang leitet über zu einer sehr frei behandelten Wiederaufnahme der Anfangsstimmung. Noch einmal zieht das tolle Treiben vorbei, jetzt noch gesteigert in seiner Heftigkeit. Darauf als Coda noch eine Reminiszenz an die Kanzone, gemischt mit ein paar abgerissenen Phrasen aus dem Scherzo. Der Schluß zerfließt wie in nichts, vom Winde hinweggetragen.

Der Mittelpunkt, das eigentliche Hauptstück des ganzen Werkes, ist das Pezzo serioso. Ein Satz von großem Wurf, von hohem Pathos, von tragischer Gewalt. In vier Teile gliedert sich das Ganze: 1. Introductio. 2. Prima pars. 3. Altera pars. 4. Ultima pars.

1. Introductio, die Einleitung, beginnt sehr ernst, nachdenklich, düster, mit einer sich gleichmäßig hin und her windenden Baßfigur, auf die ein melodisches Gebilde von dramatisch rezitierender Weise gesetzt ist. Nach wenigen Takten schon ist alles in vollem Aufruhr begriffen, im Orchester bebende Tremoli, ein wogendes Auf und Ab vom piano zum fortissimo, eine Melodie von herrischem Typus darüber, scharf markiert, von kurzen, heftigen Gebärden, von schneidender Schärfe und Wucht. Bald verschwindet diese Episode im Dämmerlicht der tiefen Bässe, das Klavier tritt ein, mit einem neuen Gedanken: molto tranquillo, fast träumerisch, karessierend erklingt eine Erinnerung an das Pezzo giocoso, den zweiten Satz. Bald darauf Dialog zwischen Klavier und Orchester, im Orchester wird das eigentliche Hauptthema des ganzen Satzes schon angedeutet: feierliche, choralartige Klänge, das Klavier in seiner improvisierenden Weise immer dazwischen einfallend; schließlich bleiben nur die rezitierenden Bässe übrig, immer mehr beruhigt sich ihre Rede, darüber türmt das Klavier ganze Wolken von weichen Akkorden, als wollte es alles zeigen, was es an Fülle und Weichheit vermag.

Die Prima pars läßt zunächst das Klavier allein ausgiebig zu Worte kommen mit der Exposition des weihevollen choralartigen Hauptthemas. Bald lenkt dieser Abschnitt in einen Monolog von mehr persönlichem Gepräge über. Allmählich beginnt ein weit ausgesponnener Dialog zwischen Klavier und Orchester, der die wichtigsten Motive der ersten beiden Teile in mannigfache Beziehung zueinander setzt, im ganzen einen sanften, friedlichen Charakter wahrend, bis unmittelbar vor dem Abschluß dieses Teils ein drohender Fortissimoeinsatz der Posaunen mit erschütternder Wucht ein gewaltsames Ende herbeiführt; nur einen Moment dauerte dieses Aufwühlen,

dieser Angstschrei, aber er genügt schon, um die Katastrophe anzudeuten, die in der folgenden

Altera pars vor sich geht. In gewaltiger Steigerung schreitet das Stück unaufhaltsam vorwärts. Wiederum folgt ein neues choralartiges Thema in verwickelter Durchführung, die in kontrapunktischer Kombination von mehreren der Motive dieses Satzes gipfelt, dies alles noch immer vorbereitend, gleichsam als Kraftprobe. Nach den abschließenden Trillern des Klaviers beginnt der Kampf der verschiedenen Motive gegeneinander ernsthaft. Das Orchester führt ihn mit immer wachsender Kraftentfaltung durch. Zu einem Orkan wächst der Schwall der Töne, dem Klavier fällt dabei nur mehr eine passive Rolle zu; obschon in heftigster Bewegung mit rollenden Passagen, donnernden Tremoli und Akkorden, versinkt es oft ganz im Orchester, dessen Puls es sozusagen angibt: die innere Erregung tobt sich hier aus. Der Gipfel des Tobens ist mit dem dröhnenden Tamtamschlag erreicht. Wie erschöpft bricht das Orchester ab, dem Soloklavier eine Weile das Feld überlassend, Motive des ersten Teils tauchen bruchstückweise auf, die Rückleitung zum Anfang des Satzes wird vorbereitet. In freier Form geht die Reprise des ersten Teils vor sich. Dieser ganze Abschnitt wirkt durch seine mit dem vorhergegangenen stark kontrastierende Klangfarbe: matte, gedämpfte, weiche Klänge herrschen vor, tröstliche Zuversicht macht sich immer stärker geltend. Noch einmal jedoch wird diese Beruhigung gestört durch neu aufwallende Erregung: ein zweiter Höhepunkt wird erreicht da, wo die Trompeten ihren schneidenden Wehruf gellend hineinschleudern in die schäumende, tosende Klangmasse. Kurz darauf beginnt die **Ultima pars**. Sie bringt zunächst ein ganz neues Thema, „tragicamente, molto forte“ bezeichnet, das in seiner ernsten, männlichen Entschlossen-

heit gleichsam das Ergebnis der vorangegangenen heftigen Kämpfe darstellt. Die Ruhe ist endlich gewonnen, dies deutet auch der bis zum Schluß des Satzes andauernde Orgelpunkt der Bässe auf Des an. Gegen den Schluß hellt sich der Horizont noch mehr auf: in einem Andantino idillioo, auf ein Thema aus dem zweiten Satz, mit starkem Anklang an die neapolitanische Kanzone, klingt der Satz aus.

Der vierte Satz ist „All' Italiana" überschrieben. Eine wilde Tarantella im Finalcharakter, ein Seitenstück zu dem zweiten Satz, dem Pezzo giocoso. Nur an einer Stelle dieses Perpetuum mobile, in der Mitte, treten ernstere Töne ein, sonst herrscht eitel Lust und Freude; humorvolle, selbst burleske Episoden fehlen nicht, das Ganze kann man deuten als die musikalische Schilderung eines geräuschvollen neapolitanischen Volksfestes. Dem Verständnis bietet der Satz besondere Schwierigkeiten kaum. Eine ganze Anzahl dahinwirbelnder Motive, durch den Tarantellenrhythmus alle miteinander verwandt, ist in buntem Spiel durcheinandergeworfen. Alte Bekannte tauchen hier und da im Gewühle auf, italienische Melodien, die bei uns volkstümlich geworden sind: zu einem neapolitanischen Volksfest gehören auch die malerisch zerlumpten Lazzaronibrüder. Der Musiker wird die thematische Kunst zu würdigen wissen, mit der diese einander überschreienden Stimmen des Volkes, diese hundert ergötzlichen Detailschilderungen in ein einheitliches symphonisches Gemälde zusammengefaßt sind. Besonders auffallend ist jene Episode in der Mitte, wo zu den aus weiter Ferne leise summenden Tarantellarhythmen das Klavier in nachdenklichem Monolog sich ergeht mit einem Thema aus dem dritten Satz. Im weiteren Verlaufe wirkt eine Geschwindmarschepisode sehr witzig, man meint die flotten Bersaglieri aufziehen zu sehen. Die

Schlußstretta mit ihrer Steigerung vom leichten piano bis zum stärksten, tobenden fortissimo ist ein ausgelassenes Durcheinander verschiedener Tanz-, Marsch-, Liedmotive, in das schließlich noch ein Choralthema aus dem langsamen Satz hineinklingt. Unmittelbar vor dem Schluß glänzt das Klavier mit einer langen, in blendender Virtuosität gehaltenen Kadenz.

Der fünfte Satz, Cantico, bedarf einer näheren Erörterung kaum. Es genügt, aufmerksam dem musikalischen Ausdruck der Textworte zu folgen. In hymnischer Weise entfaltet sich der Chor breit, ruhig, im Ton der freudigen Zuversicht. Das Klavier betätigt sich in diesem Satz fast nur ausschmückend. Das Orchester läßt dem Chor immer den Vortritt, hat aber, ohne aufdringlich zu sein, eine Menge von fesselnden Einzelheiten. Der kunstverständige, aufmerksame Zuhörer wird unschwer viele Fäden entdecken, die von diesem Satz zu den vorhergehenden Sätzen führen. Zahlreiche sinnvolle Beziehungen auf das schon Gehörte ergeben sich durch die Deutung der Hauptmotive des ganzen Werks, die in diesen Satz hineinverwoben sind. Die Anrufung Allahs in der Dichtung Oehlenschlägers will übrigens nicht besagen, daß es sich hier um Beziehungen zum Mohammedanismus handelt. Der Grund ist ganz äußerlich, weil das Drama „Aladdin“, dem das Gedicht entnommen ist, im Orient spielt. Der Inhalt des Gedichts ist rein pantheistischer Denkungsart.

Der Text des Chors lautet:

Hebt zu der ewigen Kraft eure Herzen,
Fühlet euch Allah nah,
Schaut seine Tat!
Wechseln im Erdenlicht Freuden und Schmerzen,
Ruhig hier stehen die Pfeiler der Welt,
Tausend und tausend und abermals tausende
Jahre so ruhig wie jetzt in der Kraft,

Blitzen gediegen mit Glanz und mit Festigkeit,
Die Unverwüstlichkeit stellen sie dar.
Herzen erglühten, Herzen erkalteten,
Spielend umwechselten Leben und Tod.
Aber in ruhigem Harren sie dehnten sich
Herrlich und kräftiglich früh sowie spät.
Hebt zu der ewigen Kraft eure Herzen,
Fühlet euch Allah nah, schaut seine Tat!
Vollends belebet ist jetzo die tote Welt,
Preisend die Göttlichkeit schweigt das Gedicht!

Die sechs „Elegien" für Klavier, 1908 erschienen, schließen sich stilistisch dem „Concerto", der „Turandot" und der Oper „Die Brautwahl" an. Mehrere von ihnen sind sogar Transkriptionen von Stücken aus den dramatischen Werken. Sie sind eine Fortbildung von Stücken wie die „Années de pélerinage" und „Harmonies poétiques et réligieuses" von Liszt. Über Liszt hinaus geht Busoni hier durch die Verbindung eines meisterlichen Bachischen polyphonen Satzes mit Klängen, die dem Farbengefühl des reizbaren modernen Menschen entspringen, durch die Anwendung neuer harmonischer Effekte. Prachtvoller Klaviersatz zeichnet diese Stücke aus, wie naturgemäß die Klaviermusik Busonis überhaupt. Jede Schwierigkeit lohnt die Mühe durch die erzielte Klangwirkung, alles ist handgerecht, praktisch. Bisweilen erscheinen Stellen, die auf den ersten Blick eigentlich drei Hände zu verlangen scheinen und doch durch die Kunst der Pedalbehandlung, durch sinnreiche Verteilung auf die Hände, durch Ausnutzen auch ganz kleiner Pausen für zwei Hände spielbar und überraschend wirksam werden. Mit einer tiefernsten Meditation, „Nach der Wendung" betitelt, hebt der Zyklus an. Diese religiös gestimmte Fantasie ist auf das Helldunkel der alten Kathedralen abgetönt, über ihre tiefen Schatten huscht es hier und da wie Spielen des

Sonnenlichts. Die schwebende Tonalität, die zwischen verschiedenen Tonarten umherirrt, gibt der Harmonik die Busonische Signatur. In das flutende, grelle Sonnenlicht versetzt uns Nr. 2, die Tarantella „All' Italia“, eine Studie zum vierten Satz des „Concerto“. Ihr voran geht eine barkarolenartige Einleitung: H-Dur und H-Moll immerwährend ineinanderklingend geben das Leitmotiv der Harmonik dieses Stückes. Durch diese sonst verpönte Mischung des Dur- und Molldreiklangs, zugleich vom Pedal ausgehalten, erzielt Busoni hier sehr reizvolle Nuancen. Gewaltsam, wie der Effekt auf den ersten Blick scheinen möchte, ist er doch akustisch wohlbegründet, und man wundert sich, daß niemand dies Klangphänomen früher mit Takt und Vorsicht ausgenutzt hat: in jedem Molldreiklang klingt die Durterz als vierter Oberton des Grundtons leise mit, so daß ein ganz reiner Mollklang streng genommen so gut wie gar nicht vorkommt. Nr. 3: „Meine Seele bangt und hofft zu dir“, ein Choralvorspiel, ist eine Vorstudie zur Fantasia contrappuntistica und wird in Verbindung mit dieser des näheren zu betrachten sein. Nr. 4, das Intermezzo „Turandots Frauengemach“, ist eine Klavierfantasie über Motive des gleich betitelten Orchesterstückes. Die Klangwirkung dieses eleganten, graziösen Stückes ist wahrhaft bezaubernd in seinem spitzen, gläsernen Getön, dem Glitzern der zarten Glissandi, Läufe, Triller, der koketten Staccati. Auch das nächste Stück, Nr. 5, der Walzer „Die Nächtlichen“, ist der Turandotmusik entlehnt. Mit dem Notturno „Erscheinung“ schließt der ganze Zyklus ab. Der Brautwahlmusik gehört dies dunkle, phantastische, von nachtwandlerischer Stimmung umsponnene Stück an.

Den Elegien gliedern sich als stilverwandt die Klavierstücke „An die Jugend“ an. Gleich den Elegien sind sie Schülern und jüngeren Freunden Busonis gewidmet, daher

ihr Titel. Es handelt sich durchaus nicht um Stücke für Anfänger, im Gegenteil werden starke Ansprüche an die Virtuosität gestellt. Studien im kontrapunktischen Stil liegen hier vor. Nr. 1: „Preludietto, fughetta ed esercizio“ ist später in Busonis erste Sonatina übergegangen und ist im Zusammenhang mit jenem Werk zu betrachten. Nr. 2: „Preludio, fuga e fuga figurata“ ist eine geistreiche Studie nach dem dritten Präludium und Fuge des Wohltemperierten Klaviers. Den Bachschen Stücken in der Originalfassung folgt die Fuga figurata, in der Busoni das Präludium und die Fuge sehr wirksam kombiniert. Ähnlich werden in Nr. 3: „Giga, bolero e variazione“ zwei Mozartsche Klavierstücke behandelt, die Schlußvariation faßt beide zusammen. Nr. 4: „Introduzione, cappriccio ed epilogo“ beginnt mit einer kühnen, vollgriffigen, lang ausgesponnenen Fantasie über ein Thema von Paganini für die linke Hand allein, läßt dieser ein brillantes Cappriccio in Lisztscher Art folgen und schließt mit einem Epilog in Busonis phantastischer Weise. Auch dieser Epilog hat später in der ersten Sonatina seinen endgültigen Platz gefunden.

Ein kleines Klavierstück, „Nuit de noël“, 1909 erschienen, bedeutet einen Abstecher in den Bereich der Debussyschen Kunst, der Busoni im übrigen sonst ziemlich fernsteht.

Eine Klasse für sich bilden die drei Sonatinen für Klavier. Der Titel „Sonatine“ deutet nicht auf besondere Leichtheit oder gar Musik für Anfänger, sondern auf den kleinen Maßstab der Form, den intimen Charakter der Stücke. Eine erlesene Vollendung der Form fällt bei der ersten Sonatina zunächst auf. Geistreich ist die Gestaltung insofern, als ihre nach Lisztscher Art in einen Satz zusammengefaßten vier Teile gleichermaßen angesehen werden können als die einzelnen Teile eines typischen Sonaten-

satzes, wie als Stellvertreter der vier Sonatensätze. Es entspricht nämlich

Abschnitt 1 dem Hauptthema oder dem ersten Satz (Allegro moderato)

„ 2 dem zweiten Thema oder dem zweiten Satz (Andante)

„ 3 der Durchführung oder dem Finale (Allegro)

„ 4 der Reprise oder Coda (Allegro).

Das thematische Material ist sehr einfach, beschränkt sich auf zwei Hauptmotive, die allen vier Abteilungen zugrunde liegen. Der ruhigen Nachdenklichkeit der ersten beiden Teile mit ihrer fugierten Durchführung steht als wirksamer Gegensatz das dritte Allegro elegante entgegen, mit seinen kapriziösen Figurationen in der Ganztonleiter zur Begleitung des zweiten Themas, seinen etwas bizarren Taktmischungen. In einem dröhnenden fortissimo gipfelt dieser Teil, in der Art einer brillanten Kadenz; der vierte Abschnitt, der Coda entsprechend, bringt eine phantastische Improvisation über das Hauptthema, mischt auch das zweite Thema hinein und verliert sich in einem leisen, ausdrucksvollen Abschluß, der in weichen Chiaro oscuro-Klängen leuchtend dunkelt: verschiedene Akkorde ineinander klingend und Parallelquintengänge bringen diese seltsam faszinierenden, echt Busonischen Wirkungen zustande.

Die zweite Sonatina ist vielleicht das problematischste Werk Busonis. Zusammen mit der „Berceuse élégiaque“ und dem „Nocturne symphonique“ stellt es die vorgeschrittenste Phase seiner Kompositionstechnik dar. Die Ausdrucksmittel sind so neuartig, von den gewohnten so verschieden, daß es fast allen Hörern schwer wird, sich zu Anfang darin zurechtzufinden. Die fremdartige Ausdrucksweise verhindert bei den meisten Hörern das Aufnehmen des eigentlichen musikalischen Gehalts. Es handelt sich zu-

nächst darum, den Schlüssel zu diesem neuen Komplex zu finden. Busoni spricht darüber in einem kleinen Essay „Vom Auswendigspielen“ (Die Musik, Mai 1907): „Hat man z. B. den Schlüssel zu der Lisztschen Passagentechnik, zu dessen Modulations- und Harmoniesystem, zu dessen formalen Aufbau (wo liegt die Steigerung? wo der Höhepunkt?) und zu dessen Empfindungsstil, so ist es gleich, ob man drei oder dreißig seiner Stücke spielt. Die neue Aufgabe für das Gedächtnis tritt — verhältnismäßig — ein, wenn man sich mit einem Komponisten befaßt, einer Nation, Epoche, Richtung, zu der man den allgemeinen Schlüssel noch nicht verfertigt hat. So ging es mir die ersten Male, als ich César Franck versuchte.“ So wird es aber im gesteigerten Maße fast allen gehen, die zum erstenmal das seltsame und fast abenteuerlich anmutende Notenbild dieser Sonatine auf sich wirken lassen. Der Schlüssel dazu ist nicht leicht zu finden. Darum wäre es auch angebracht, das Urteil über den Kunstwert dieser Schöpfungen zu vertagen, bis man gelernt hat, ihre Sprache zu verstehen. Weder die Tonalität wird hier aufrechterhalten, noch der Taktbegriff oder die auf Terzenaufbau beruhende Harmonik. Kadenz und Modulation, sonst Führer durch das Gewirr der Harmonik, lassen uns hier im Stich. Kaum ein einziger Dreiklang kommt vor, die Zusammenklänge von Sekunden, Quarten, Quinten sind die Regel. Etwas wie die freien, taktlosen Rhythmen der alten Niederländer beherrscht den Aufbau. Die Thematik ist abweichend von der auf liedmäßiger Weise gegründeten Melodik. Man fühlt, daß die Klaviatur mit ihren elf temperierten Halbtönen für den Komponisten nur ein Notbehelf ist, daß er gern ein neues Tonsystem, neue Intervalle und Tonleitern verwenden möchte, wenn ein gangbarer Weg dazu sich finden ließe. Ein Vorstoß in Neuland, dem aber, wie es bei der

ersten Bekanntschaft scheint, noch die Sicherheit des gefesteten Besitzes, das durchgebildete System fehlt. Wahrscheinlich, daß weitere Versuche in dieser Richtung aufklärend wirken werden. Aus Inhalt und Anlage solcher Stücke fließt das ihnen eigentümliche System. Auch der noch zu besprechende „Gesang vom Reigen der Geister" gehört in diese Klasse. Man muß Busoni selbst dies seltsame Werk spielen hören, um einen zulänglichen Begriff zu erhalten von seinem faszinierenden Farbenreiz, seinem dicht verschlungenen Tongewebe. Am besten wird es charakterisiert durch Busonis Weisung für den Spieler: „Il tutto vivace, fantastico, con energia, capriccio e sentimento." Kann man sich eine zutreffendere Charakteristik für den Künstler Busoni vorstellen, als diese Worte? Lebhaftigkeit, Phantastik, männliche Energie, eine starke Dosis von kapriziösem Eigenwillen und tiefe Empfindung machen in der Tat das Wesen dieses Musikers aus.

Die dritte Sonatina, „Ad usum infantis", einer kleinen Amerikanerin gewidmet, ist viel einfacher und zugänglicher, wendet sich jedoch an ein sehr modernes Kind, eben ein Kind der neuen Welt. Mancher erwachsene Musikus wird einige Mühe mit diesem Werkchen haben, das übrigens in der Reinheit der Kontur, der fein ziselierten polyphonen Durcharbeitung, der entmaterialisierten Thematik ein echtes Kind Busonischen Geistes ist, ein Urenkel Mozartschen spirituellen Geistes, wie er etwa in der „Zauberflöte", der maurerischen Trauermusik waltet.

Von der „Berceuse élégiaque", 1909 geschrieben, Poesie für sechsfaches Streichquartett mit Sordinen, drei Flöten, eine Oboe, drei Klarinetten, vier Hörner, Gong, Harfe, Celesta, sagt Busoni in einer Selbstrezension (Berlin, Pan, Febr. 1912), daß es ihm bei diesem Stück zum erstenmal gelungen ist, einen eigenen Klang zu treffen und die

Form in Empfindung aufzulösen. Es bildet also diese kleine Komposition gleichsam den Angelpunkt in des Künstlers gesamtem Schaffen. Ein Wiegenlied, der toten Mutter gesungen. Das Titelblatt der Partitur ist geschmückt mit einer symbolischen Zeichnung Busonis — sein bedeutendes Zeichentalent hat sich auf seinen ältesten Sohn Benvenuto vererbt —, die den folgenden Mottoversen entspricht:

„Schwingt die Wiege des Kindes, schwankt die Wage seines Schicksals, Schwindet der Weg des Lebens, schwindet hin in die ewigen Fernen."

Die „Berceuse élégiaque" und das „Nocturne symphonique" sind Etappen auf einem Wege ins musikalische Neuland, den Busoni mit voller Entschiedenheit erst in den letzten Jahren betreten hat. Die „Sonatinen" für Klavier gehören in dieselbe Gruppe. Die Auflösung der Orchestermasse in individuelle Elemente wird hier erstrebt; die gewünschte Durchsichtigkeit, Zartheit, Intimität der Klangfarben bringt es mit sich, daß auf die massiven, starkschallenden Instrumente, wie Trompeten und Posaunen, ganz verzichtet wird. Eine neue Art „polyphoner Harmonik" ist hier angewendet. Es ist nicht Stimme gegen Stimme, eine Instrumentengruppe gegen die andere abgewogen, sondern Ton gegen Ton, jedes einzelne Instrument gegen jedes andere. Die Noten sehen sehr einfach aus, verlangen aber eine unendliche Subtilität der Ausführung. Ohne Kenntnis ihres eigentümlichen Stils vorgetragen, werden solche Stücke leicht zur Karikatur. Verschiedene Akkorde spielen oft ineinander, Dur erklingt zugleich mit Moll, immerwährend prallen unerwartete Akkorde aufeinander. Sache des Vortrags ist es, den einen Klang gegen den andern so abzutönen, daß das Resultat nicht mehr befremdend wirkt. In der „Berceuse" z. B. findet sich gegen den Schluß hin eine Stelle, wo die Celesta in A-Dur spielt und die Harfe sich gleichzeitig in C-Moll ergeht. Der

Satz der Stelle ist jedoch klanglich so fein abgewogen, daß nur sehr wenige Hörer merken werden, daß hier eine Akkordverkopplung vorliegt, von der sich der klassisch geschulte Musiker instinktiv abwenden würde, wenn sie ihm kraß und deutlich entgegenträte. Der resultierende Totalklang ist hier eben nicht nur die glatte Summe seiner Komponenten, wie in der Arithmetik, sondern etwas ganz Neues, bisher Unbekanntes. Frappierende Zusammenklänge der Sekunde, None, Septime, Quarte an nicht wenigen Stellen zeigen, daß akkordische Wirkungen auch anders zu erreichen sind, als auf der Basis des üblichen Terzenaufbaus. Der Zuhörer tut vielleicht am besten, sich den neuartigen, ungewohnten Zusammenklängen gegenüber sozusagen naiven Gemüts zu verhalten. Er verfolge nur ruhig den Gang der Melodie und nehme die Harmonik als Umrahmung, Unterstreichung, Schattierung, als farbig abgetönten Hintergrund, sich der malerischen Wirkung ganz unbefangen hingebend.

Die „Berceuse“ ist ein elegisches Stück von überaus zartem Klange. Von ein paar kurzen, stärkeren Akzenten abgesehen, sind piano und pianissimo die einzigen Stärkegrade in ihr. Die Melodie ist wehmütig klagend, wie von Seufzern und Schluchzen oft unterbrochen. Im ersten Teil singen die Blasinstrumente, hauptsächlich die Klarinetten, die elegische Weise; den Mittelteil beherrscht die etwas bewegtere Melodielinie der Violinen, hier zucken auch schmerzlichere Regungen auf: Weherufe, sich sofort wieder abdämpfend, irren von einem Instrument zum andern, aber hier und da spielt auch etwas wie ein wehevolles Lächeln über vergrämten Zügen; gegen den Schluß haucht das Stück wie ersterbend sozusagen sein Leben aus. Von Anfang bis zum Ende wird alles getragen von dem schwankenden und doch ruhevollen wiegenden Rhythmus der Begleitfiguren.

Ist die „Berceuse“ in dämmerige Farben, in abendliche Schatten gehüllt, so senken sich die noch tieferen, schwärzeren Schatten der Nacht über das „Nocturne symphonique“. Das Helldunkel des Wiegenliedes wird hier abgelöst durch den kühl-warmen Hauch der Sommernacht. Südliche Lüfte wehen in beiden Stücken. Das polyphone Gewebe des „Nocturne“ ist dichter, verwickelter. Macht die „Berceuse“ im ganzen den Eindruck eines Monologs, so hat man im „Nocturne“ mehr die Empfindung einer Zwiesprache. Traurig, gedämpft, von Schmerz durchzittert ist auch hier die Rede. Die tiefen, hohen, mittleren Instrumente lösen einander ab in der Melodielinie, fallen einander ins Wort, gehen mit- und gegeneinander, oft eingesponnen in ein feinmaschiges Netz schwankender Tonfäden. Das Ohr muß sich an dies Ineinanderfließen der Klangfarben erst gewöhnen, ähnlich wie das Auge sich erst besonders einstellen muß, um in der Dunkelheit die Umrisse der Dinge nach und nach zu erkennen. Dazu kommt noch, daß die Melodielinie ungewohnter Art ist, nicht dem liedartigen Gesange ähnlich, sondern eher einer aufs feinste abgetönten Rezitation.

Wesentlich anders geartet ist die „Indianische Fantasie“, für Klavier und Orchester. Diese Komposition zaubert vor die Phantasie Bilder aus der endlosen Prärie Nordamerikas: Der Vater der Ströme, der majestätische Mississippi, die Melancholie der weiten Niederungen, am fernen Horizont die malerische Silhouette der federgeschmückten Rothäute, das Getrappel der Pferde, schon kommen sie näher im rasenden Galopp, wild gellt der Kriegsruf, drohend schwingen sie die glitzernden Beile, rasch wie sie gekommen ist, verschwindet die ganze Schar. Der frische Hauch des Präriewindes, die kühle Morgenluft.

Stahlhart in ihrer Plastik sind die Motive, zumeist

echten Indianergesängen entstammend. Ihr seltsam exotisches Wesen beruht für unsere Ohren auf ihrer fünftönigen Skala (gleich den schwarzen Tasten des Klaviers); der schottische Rhythmus (♫) gibt auch diesen Melodien ihr Gepräge, bisweilen wird man auch an die ungarische Zigeunerskala erinnert, mit ihrem Überfluß an übermäßigen Intervallen. Der Komponist wollte in diesem Werk ein glänzendes Klavierstück schaffen; klanglich stellte er sich, abgesehen von dem exotischen Kolorit, das Problem, ein Gleichgewicht und ein gegenseitiges Entgegenkommen des Klanges zwischen den beiden Klangkörpern (Klavier und Orchester) herzustellen.

In der Konstruktion handelt es sich um drei ineinander übergehende Teile:

1. Fantasie. Introduktion des Orchesters, sehr breit ausgesponnenes Klaviersolo ohne Orchester, Reprise der Orchesterintroduktion und kurze Variationenfolge.

2. Kanzone aus zwei Gesängen gebildet.

3. Finale über drei echte Motive und ein eigenes. Das eine der Indianermotive war bereits in der Fantasie benutzt. Das letzte der drei ist charakterisiert durch fortwährendes Abwechseln des $^3/_4$- und $^4/_4$-Taktes. Das ganze Finale ist von ununterbrochener Lebhaftigkeit. Es endet ohne die übliche den Schluß verkündende Coda, ganz plötzlich, wie ein verschwindender Spuk.

Gleichsam als Vorbereitung auf die indianische Fantasie kann man das „Indianische Tagebuch" auffassen, eine Folge von vier Klavierstücken, die zum großen Teil dieselben Indianermelodien verwenden wie das größere Werk und streckenweis mit ihm sogar übereinstimmen. Die Perle daraus ist das Andante Nr. 3, ein Stückchen von bezaubernder Schönheit des Klanges: hier triumphiert die neue Harmonik, zum schmelzendsten Wohllaut einen sich

Akkordgebilde, die in ihrer Seltsamkeit allen Begriffen der hergebrachten Harmonik spotten. Aber auch die drei andern Stücke sind köstlichen Inhalts voll, Klangfantasien voll verwegener, pittoresker Klänge, mit einem Hauch von barbarischer Unbekümmertheit um hergebrachte Begriffe, der wahrhaft befreiend wirkt. Den Experimenten der Neutöner, wie Schönberg, Scriabine, u. a. gegenüber ist hier vollendete Meisterschaft am Werke, ein überlegenes Walten mit dem neuen Tonstoff, ein sicheres, bewußtes Bilden und Gestalten.

Als zweiter Teil des Indianischen Tagebuches erschien soeben der „Gesang vom Reigen der Geister", op. 47. Dieses merkwürdige Stück, für ein kleines Orchester von Streichern, sechs Bläsern und Pauke geschrieben, setzt die Klasse der „problematischen" Stücke Busonis fort, wie sie in der Berceuse élégiaque, dem Nocturne symphonique, der zweiten Klaviersonatine vorliegen. Allen diesen Stücken ist gemeinsam, daß sie in Form und Ausdrucksmitteln sich nicht auf schon Erprobtes stützen, sondern aus ihrer Idee heraus nur für einmaligen Gebrauch ihre eigene Gestalt und Sprache sich erzeugen, den Bedürfnissen dieses ganz besonderen, nicht zu wiederholenden Falles gemäß. Wiederum handelt es sich um eine Fantasie über indianische Weisen. Ein seltsames Gemisch von primitiven und raffinierten Zügen übt seinen entlegenen Reiz in diesen erlesenen Klängen. Mystische Feierlichkeit, gemessener religiöser Tanz, wehklagende Phrasen und Melodien von einer entzückenden, naiven und unberührten Frische einen sich in jener regellosen und doch so logischen Harmonik, die Busonis besondere Errungenschaft darstellt. Die äußerste Sparsamkeit im Gebrauch der Mittel ist geübt. Es ließe sich buchstäblich keine einzige Note entbehren, weil es eben bloße Füll- und Schmucktöne in dieser Partitur überhaupt

nicht gibt. Befremdlich ohne Zweifel ist der Eindruck dieser Komposition. Der unbefangene und willige Hörer wird jedoch bemerken, wie sich sein Ohr diesem Klanggewebe anpaßt, und er wird vollends aller Bedenken ledig sein bei der hinreißend schönen Stelle gegen das Ende zu, wo die Geigen ihren weiten melodischen Bogen ziehen, süß und doch leidenschaftlich singend: das leise Tremolo der tiefen Streicher stützt als Grundpfeiler diese schön geschwungene Wölbung, und als Mittelglieder zwischen Hoch und Tief singen die Klarinetten dolcissimo ihre schmiegsame Phrase, rufen Trompete, Posaune, von Flöte und Oboe gemildert und weich gedeckt in gemessener Feierlichkeit choralartig ihr ernstes, strenges Wort hinein.

Von seinen Jünglingsjahren an hatte der junge Busoni eine heimliche Liebe zur

Oper,

die ernsthaft zu betätigen ihm jedoch erst in seinen reiferen Mannesjahren beschieden war. Als Achtzehnjähriger schon hatte er eine anregende Korrespondenz mit dem Berner Schriftsteller J. V. Widmann in betreff eines Operntextbuches. Adolf Wilbrandt, der Dichter, hatte Busonis Aufmerksamkeit auf Widmann gelenkt. Man verhandelte wegen der Dramatisierung von Kellers „Romeo und Julia auf dem Dorfe", desselben Stoffes, den später Delius aufgriff. Gottfried Keller, selbst darum befragt, antwortete gereizt, „diese Novelle liefe ihm nach wie ein gestutzter Pudel". Widmann schlug darauf Alarcons „El niño de la bola" vor. In diesem Stück kommen die Liebenden niemals dazu, miteinander zu sprechen. An diesem Bedenken und an den geforderten, dem jungen Künstler damals unerschwinglichen tausend Mark

Honorar zerschlug sich der Plan. Ein paar Jahre später, um 1889, fällt die Vollendung eines Opernentwurfs „Das versunkene Dorf“, von der Textdichterin Frieda Schanz weniger charakterisierend „Sigune“ betitelt. Der Stoff dazu war Baumbachs „Sommermärchen“ entnommen. In Frohnleiten in Steiermark begann Busoni die Arbeit, in Leipzig vollendete er sie. Jahre vergingen. Die große Pause des Komponisten Busoni war schon überwunden, da setzte er zum drittenmal an, sich die Bühne zu erobern. Gozzis Zaubermärchen „Turandot“ war ausersehen. Noch handelte es sich nicht um eine ausgewachsene Oper, sondern um eine Bühnenmusik zum Schauspiel, allerdings von recht beträchtlichen Maßen. Am besten kann man die Musik dazu in der Form der Orchestersuite genießen, die als op. 41 erschienen ist und jedem symphonischen Programm zur Zierde gereichen wird. Die Bühnenaufführungen sind nur unter besonders günstigen Umständen zu ermöglichen, bei denen zumeist das anspruchsvolle Orchester als Stiefkind behandelt wird. Max Reinhard gebührt das Verdienst, als erster bei seinen Aufführungen des Gozzischen „Turandot“ in den Kammerspielen in Berlin im Oktober 1911 die Busonische Partitur vollständig benutzt zu haben. Oskar Fried, der sich um die Musik der Neueren und auch Busonis Jahre hindurch starke Verdienste erworben hat, dirigierte diese Aufführungen.

Über die Turandotmusik hat sich Busoni selbst ausgesprochen in einer kleinen Einführung, geschrieben Oktober 1911 in den „Blättern des Deutschen Theaters“ bei Gelegenheit der Aufführungen. Er betrachtet seine Arbeit als den ersten Versuch, ein italienisches Schauspiel musikalisch zu „illustrieren“, in dem Sinne wie Beethoven den „Egmont“, Schumann den „Manfred“, Mendelssohn den „Sommernachtstraum“, Weber den „Oberon“ behandelt

haben. Er wählte Gozzis Originalfassung, nicht Schillers deutsche Bearbeitung, die sich von Gozzis Geist entfernt — handelt es sich doch bei dem Italiener selbst in den tragischen Momenten immer nur um ein Spiel, das die Illusion eines wirklichen Vorgangs mit Absicht vernichtet: „Zu dieser Wirkung tragen vorzüglich die den Italienern vertrauten Maskenfiguren bei, die eine Brücke vom venezianischen Publikum in den fingierten Orient der Bühne schlagen. Besonders fällt diese vermittelnde Rolle dem Pantalone zu, welcher den Witz des Venezianers verkörpert und mit seinen Anspielungen auf die heimatliche Stadt und seinen dialektischen Redewendungen ununterbrochen an die reale Umgebung erinnert. Dieser fortwährende bunte Wechsel von Passion und Spiel, von Realem und Irrealem, von Alltäglichkeit und exotischer Phantastik war es, der mich an dem chinesischen Theatermärchen Gozzis am meisten gereizt hat." Diese Sätze sind überaus charakteristisch für Busonis Auffassung des Musikdramatischen. „Immer wird das gesungene Wort auf der Bühne eine Konvention bleiben und ein Hindernis für alle wahrhaftige Wirkung: aus diesem Konflikt mit Anstand hervorzugehen, wird eine Handlung, in welcher die Personen singend agieren, von Anfang an auf das Unglaubhafte, Unwahre, Unwahrscheinliche gestellt sein müssen, auf daß eine Unmöglichkeit die andere stütze, und so beide möglich und annehmbar werden." So spricht er sich aus in einer Rundfrage über die Zukunft der Oper (Berlin, Vossische Zeitung, 24. April 1913). Auch wer in der Oper andere Ziele sieht und verteidigt, wird dieser Ansicht ernsteste Aufmerksamkeit schenken müssen; sie zeigt, wenn nicht den einzigen, so doch einen Weg, auf dem diese Kunstgattung zu einem ästhetisch befriedigenden Ergebnis gelangen kann.

Busonis Musik zur „Turandot" gehört zu der kleinen Gruppe neuerer Meisterwerke, die mit den Mitteln des

Orchesters das exotische, orientalische Lokalkolorit glücklich darzustellen wissen. Sie schließt sich ebenbürtig an einer Reihe wie Borodines „Asiatische Steppenskizze“, Rimsky-Korsakoffs „Scheherezade“, Delius' „Appalachia“.

Grelle, lärmende, fratzenhafte, bizarre, aber auch träge, schmachtende, immer pittoreske Klänge malen hier anschaulich das Orientalische. Werden auch chinesische Motive verwendet, so handelt es sich dennoch nicht um eine Nachahmung echt chinesischer Musik, die einem abendländischen Musiker unerreichbar und unnatürlich sein würde. Busoni begnügt sich, ästhetisch weise, mit dem Eindruck, daß seine Musik das Chinesische erfolgreich vortäuscht, — hier, wie oft in künstlerischen Dingen ist der Schein künstlerischer als die Wirklichkeit. Er färbt seine Musik chinesisch durch seltsame, ungewohnte Skalen, die charakteristisch orientalischen ostinaten Rhythmen, eine glänzende, blendende, scharf charakterisierende Orchesterbehandlung und fremdartige Harmonik.

Nr. 1 der Partitur: „Die Hinrichtung, das Stadttor, der Abschied“, ein marschartiges Stück, baut sich auf einem ostinaten Paukenrhythmus auf, der mit großer Kunst durch das ganze Stück hindurchgeführt ist, außer einer kurzen Strecke im Mittelteil. Darüber erhebt eine lamentierende Phrase in sonderbaren Skalenläufen und seltsamen Intervallen ihre klägliche Stimme. In der Mitte schwillt die Musik zu erschreckenden Ausrufen an, zu drohenden Gesten, mächtigen Klangausbrüchen — alles gleichsam in Blutrot getaucht. Nr. 2: „‚Truffaldino‘ introduzione e marcia grotesca“ wirkt überaus spaßig in seiner Geschäftigkeit, seinem Hin- und Herrennen in kleinen Schritten. Mit dünner, quäkender Stimme läßt sich Truffaldino vernehmen. Höchst grotesk klingt der Marsch, nur für Blasinstrumente, mit Triangel, Pauken, kleiner und großer Trommel, Glocken gesetzt. Nr. 3 ist ein feierlicher Marsch, der den Einzug

des Kaisers Altoum begleitet. Das Hauptstück der ganzen Partitur ist Nr. 4, der Turandotmarsch. Feierlichkeit, kapriziöse Laune, bezaubernde Grazie, Zärtlichkeit und Leidenschaftlichkeit mischen sich hier zu einer Einheit ganz besonderer Art. Von den zahlreichen Schönheiten sei nur auf eine ganz besonders verwiesen, das breite, melodiegesättigte Intermezzo mit seinem zarten und süßen Gesang der Geigen und Klarinetten, Bratschen und Celli, die einander im Kanon folgen, während dazu als Begleitung ein verwickeltes rhythmisches Tonmuster sich kapriziös zusammenwirkt, Trompeten, Triangel, Tambourin, Becken, Trommel, immer pianissimo. In „Das Frauengemach" geleitet uns Nr. 5: blasse Flöten, glitzernde Harfenklänge vermengt mit dem klaren, hellen Trompetengetön, leisen Paukenschlägen und Triangel. „Piacevole e tranquillo", schmachtend, von einer etwas trägen Schönheit, sehr süß ist die Wirkung des Ganzen, durchaus entsprechend seinem Zweck. Ähnliche Stimmung löst Nr. 6 aus: „Tanz und Gesang", von lässiger Grazie, mit seinen monotonen, melancholisch angehauchten Melodiegängen, seinen ostinaten Rhythmen, seinen pikanten Klangeffekten sehr orientalisch anmutend. Ein einstimmiger Frauenchor kommt als wirksames Mittelstück hinzu. Nr. 7: „Nächtlicher Walzer", in seiner düsteren, phantastischen, kraftvollen Weise echtester Busoni. Baßklarinette, Fagotte, Posaunen, Trompeten und gedämpfte Streicher mischen sich zu suggestiven Klängen seltsamer, spukhafter Art. Das Schlußstück, Nr. 8: „In modo di marcia funebre", verharrt eine Weile in den schleppenden, klagenden Trauertönen, leitet dann aber überraschend in ein lebhaftes, witziges, glänzendes „Finale alla Turca". Zu diesen acht Stücken der Turandotsuite kam dann später ein rauschendes, leidenschaftlich bewegtes Stück hinzu: „Verzweiflung und Ergebung".

Das gewichtigste und umfangreichste Werk Busonis ist neben dem „Concerto“ die Oper

Die Brautwahl.

Nach der gleichnamigen Novelle von E. T. A. Hoffmann dichtete Busoni sich selbst das Textbuch. Die Wahl dieses Stoffes bekundet wiederum, wie schon bei der Turandotmusik auszuführen war, Busonis Stellung zum musikalischen Drama: „Es sollte die Oper des Übernatürlichen oder des Unnatürlichen als der allein ihr natürlich zufallenden Region der Erscheinungen und der Empfindungen sich bemächtigen und dergestalt eine Scheinwelt schaffen, die das Leben entweder in einem Zauberspiegel oder einem Lachspiegel reflektiert; die bewußt das geben will, was im wirklichen Leben nicht zu finden ist. Der Zauberspiegel für die ernste Oper, der Lachspiegel für die heitere. Und lasset Tanz und Maskenspiel und Spuk mit eingeflochten sein, auf daß der Zuschauer der anmutigen Lüge auf jeden Tritt gewahr bleibe und nicht sich ihr hingebe, wie einem Erlebnis[1].“

Ein solches Zauber- und Maskenspiel gibt die „Braut wahl“ mit ihrem Eingreifen des Übernatürlichen, Spukhaften in die Handlung. Hoffmanns phantastische Erzählung rollt ein vergnügliches Bild des Berlin um 1820 auf. In den „Zelten“ im Tiergarten spielt sich die erste Szene ab. Nachmittagsmusik im Freien; die Kapelle spielt zum Ergötzen des Publikums den Hebräermarsch aus Rossinis „Moses“, die „Deutschen Tänze“ von Mozart. Unter den Zuhörern am Kaffeetisch befindet sich der wohlhabende, etwas eitle Kommissionsrat Voswinkel und seine Tochter

[1]) „Über die Zukunft der Oper.“ Vossische Zeitung, Berlin, 24. April 1913.

Albertine. Dem anmutigen jungen Mädchen versucht der junge Maler Edmund Lehsen sich zu nähern. Er versteht es, den Kommissionsrat für sich einzunehmen, so daß er Gelegenheit findet, auf dem Heimwege Albertine zu sprechen und auf sie Eindruck zu machen. Unterdessen ist es Nacht geworden. Während die drei in der Dunkelheit verschwinden, erscheint plötzlich der Goldschmied Leonhard. Dieser seltsame, geheimnisvolle Alte ist gleich dem Juden Manasse eine echt Hoffmannsche Figur vom Typ der sogenannten „Revenants", eine Persönlichkeit, über die das Alter keine Macht hat, die, mit dämonischen Kräften begabt, Jahrhunderte überdauert. Leonhard begleitet den jungen Lehsen das ganze Stück hindurch als eine Art Schutzgeist, der seinem Günstling die Wege ebnet. Auch jetzt, zu nächtlicher Stunde will er seines Amtes walten. Die Szene stellt die Spandauer Straße mit dem alten Rathaus und einem alten Turm dar. Der Geheime Kanzleisekretär Thusman kommt eilig angehüpft. Leonhard am Turm klopft dreimal und seufzt, so daß Thusman auf ihn aufmerksam wird. Ein Gespräch entwickelt sich. Leonhard erzählt, heute sei die Nacht der Herbstzeitwende, er vermöge in dieser Nacht durch Zauberei die Braut zu sehen und wolle sie beschwören. Bald erscheint eine weibliche Gestalt am Turmfenster, Thusman erkennt in ihr Albertine. Leonhard belehrt ihn: „wenn ein Eingeweihter zu dieser Zeit sich meldet, ihm am Fenster hier erscheinet jenes Mädchen, das zur nächsten Frühlingswende wird die glücklichste der Bräute in der Königsstadt Berlin". Diese Eröffnung bringt Thusman in große Erregung, bezieht er sie doch auf sich, weil sein Freund, der Kommissionsrat, ihm Albertinens Hand schon versprochen hat. Um noch Näheres zu hören, begleitet Thusman den alten Leonhard in eine Weinstube. Dort treffen sie einen unheimlichen Gesellen, den alten Juden

Manasse. Im Laufe der Unterredung will Leonhard den verliebten Thusman davon abbringen, um Albertine zu freien. Der alte Manasse mischt sich hinein; die beiden Alten, die sich seit langer Zeit kennen, geraten in Zank, vor dem entsetzten Thusman führen sie einen Zauberspuk auf, einer den andern immer übertrumpfend, um zu zeigen, wie viel ein jeder vermag. In wilder Wut gehen die beiden Alten aufeinander los, Thusman, vor Entsetzen und Furcht außer sich, entflieht der unheimlichen Gesellschaft und ihren teuflischen Künsten. Ende des ersten Aktes. Der zweite Akt spielt in der Wohnung des Kommissionsrats. Voswinkel betrachtet mit Genugtuung sein neues Porträt, von Edmund gemalt. Plötzlich stürzt sein Freund Thusman herein, noch ganz erregt von den Abenteuern der letzten Nacht. Er erzählt Voswinkel seine Erlebnisse. Der Kommissionsrat hört spöttisch zu, hält alles für die Phantasien eines Betrunkenen. Plötzlich klopft es an die Tür, Manasse tritt ein. Der Kommissionsrat kennt ihn seit langem. Manasse bringt seine Angelegenheit sofort vor. Sein Neffe, Benjamin Bensch, frisch getaufter österreichischer Baron, habe sich in Albertine verliebt und läßt durch seinen Onkel die Werbung überbringen. Da aber Thusman die Zusage Voswinkels schon hat, so bleibt ihm der Vorrang. Die nächste Szene zeigt den dritten Brautwerber, Edmund. Er soll Albertines Porträt malen. Anstatt dessen beginnen die jungen Leute einen verliebten Dialog; Umarmung, Kuß. In diesem Augenblick tritt Thusman ein; betroffen hält er Albertine das Unziemliche ihres Betragens vor, betrachtet er sich doch schon als ihren Verlobten. Edmund, in seinem Ärger über den unwillkommenen Mahner, gerät schließlich in Wut, fährt Thusman mit dem grünen Pinsel kreuz und quer übers Gesicht. Der Kommissionsrat erscheint in diesem Moment, betrachtet die Situation mit

Verwunderung, wird allmählich aufgeklärt, wird zornig, beschimpft den jungen Maler. Edmund, in Wallung geraten, will gerade die Beleidigung handgreiflich rächen, da tritt plötzlich Leonhard, sein Beschützer, ein. Während Leonhard noch die erregten Gemüter zu beruhigen versucht, ist auch schon der alte Manasse zur Stelle, mit seinem Neffen, dem Baron Bensch. Der junge Geck bringt seine Werbung mit dreister Zudringlichkeit vor; Albertine flüchtet erschreckt. Leonhard endet die Szene mit einem heiteren Spuk. Auf seine Zauberformel hin umarmt Manasse den Kommissionsrat, Thusman und Bensch tanzen miteinander zu den Klängen eines Spukwalzers; Manasse, der sich überlistet sieht, gerät in fürchterliche Wut, bringt nun seine Zauberstückchen vor, will Leonhard in einer Strickschlinge fangen. Alles vergebens. Immer toller, bis zur Erschöpfung tanzen die verhexten Paare. Mit einem furchtbaren Fluch verschwindet schließlich Manasse mit Bensch, Leonhard geht mit Edmund ab, der Kommissionsrat und Albertine bleiben wie betäubt zurück. Schluß des zweiten Akts.

Thusman, in Scham über die ihm widerfahrene Beschimpfung, verzweifelt über die Zurückweisung von seiten Albertinens, kommt nachts an den Froschteich im Tiergarten, in der Absicht, sich zu ertränken. Leonhard erscheint im entscheidenden Augenblick und redet dem fassungslosen Geheimen Kanzleisekretär gütlich zu, so daß er sich eines Besseren besinnt und wieder heimkehrt. Leonhard versteht es auch, den Kommissionsrat zu besänftigen, so daß dieser Albertine freie Hand läßt bei der Wahl des Bräutigams. Eine Portiaszene bringt die Entscheidung. Die drei Freier erscheinen; drei Kästchen mit verschiedenen Inschriften werden ihnen zur Wahl präsentiert, Edmund wählt das richtige, das Albertinens Bildnis enthält, und darf die Braut heimführen.

Zur Charakteristik der handelnden Personen sei nach Busonis Textbuch auch noch von einigen angeführt, wie E. T. A. Hoffmann selbst sie beschreibt:

Thusman, Geheimer Kanzleisekretär: „— von kleiner Statur, etwas krummbeinig und ziemlich grotesk im Anzug. Zu einem altväterisch zugeschnittenen Rock mit unendlich langen Schößen und einem überlangen Gillet trug er lange weite Beinkleider und Schuhe ... wobei zu bemerken, daß er nie gemessenen Schrittes über die Straße ging, vielmehr in großen unregelmäßigen Sprüngen mit unglaublicher Schnelligkeit forthüpfte, so daß oben besagte Schöße, vom Winde erfaßt, sich ausbreiteten wie ein Paar Flügel. Ungeachtet in seinem Gesicht etwas ungemein Drolliges lag, so mußte das sehr gutmütige Lächeln, das um seinen Mund spielte, doch jeden für ihn einnehmen ..."

Der Goldschmied Leonhard: „— Ein großer, hagerer, dabei kräftiger, in Gliedern und Muskeln stark gebauter Mann, scheinbar in den fünfziger Jahren. Sein Antlitz mochte sonst für schön gegolten haben; noch blitzten die großen Augen unter den schwarzen, buschigen Augenbrauen mit jugendlichem Feuer hervor — eine freie, offene Stirn — eine stark gebogene Adlernase — ein fein geschlitzter Mund — ein gewölbtes Kinn — das alles hätte den Mann vor hundert andern eben nicht ausgezeichnet; während aber Rock und Unterkleider nach Art der neuesten Zeit zugeschnitten waren, gehörten Kragen, Mantel und Barett dem Ende des sechzehnten Jahrhunderts an; vorzüglich aber mochte es wohl der eigene, wie aus tiefer, schauerlicher Nacht hinausstrahlende Blick sein, der dumpfe Ton seiner Stimme, sein ganzes Wesen, das durchaus gegen jede Form der jetzigen Zeit grell abstach ... was jedem ein seltsames Gefühl einflößen mußte."

Ihren Weg über die Bühne hat diese bedeutende

Schöpfung noch nicht genommen. Die erste Aufführung fand am 13. April 1912 am Hamburger Stadttheater statt unter Leitung von Gustav Brecher. Einen vollen Erfolg erzielte sie nicht. Dies lag zum Teil an der unzulänglichen Aufführung, zum Teil an dem befremdlichen Eindruck des Dramas. Das Publikum verhielt sich ziemlich ratlos, gerade so wie Busoni in seinen schon angeführten Betrachtungen über die Zukunft der Oper es schon ausgesprochen hat: „Auf solche Voraussetzungen gestützt, ließe sich eine Zukunft für die Oper sehr wohl erwarten. Aber das erste und stärkste Hindernis, fürchte ich, wird uns das Publikum selbst bereiten. Es ist, wie mich dünkt, angesichts des Theaters durchaus kriminell veranlagt, und man kann vermuten, daß die meisten von der Bühne ein starkes menschliches Erlebnis wohl deshalb fordern, weil ein solches ihren Durchschnittsexistenzen fehlt, und wohl auch deswegen, weil ihnen der Mut zu solchen Konflikten abgeht, nach welchen ihre Sehnsucht verlangt. Und die Bühne spendet ihnen diese Konflikte, ohne die begleitenden Gefahren und die schlimmen Folgen, unkompromittierend, und vor allem: unanstrengend. Denn das weiß das Publikum nicht und will es nicht wissen, daß: um ein Kunstwerk zu empfangen, die halbe Arbeit an demselben vom Empfänger selbst verrichtet werden muß." Die Kritik war ziemlich einstimmig in der Anerkennung von Busonis Partitur, bemängelte jedoch das Textbuch ziemlich stark. Gerade das, worauf Busoni besonderes Gewicht legte, das Phantastische, Dämonische, Spukhafte wurde als ungeeignet für die bühnenmäßige Darstellung befunden, als ein novellistisches Element mehr denn als ein dramatisches. Eine Ausnahme machte die ausführliche, gehaltvolle, warm anerkennende Besprechung von Ferdinand Pfohl im Hamburger Fremdenblatt vom 15. April 1912.

Einer Wiederaufnahme der Oper in Mannheim, unter Bodanzky, blühte kein besseres Los. So wird diese Schöpfung wohl auf günstigere Zeiten warten müssen, um ihr Recht zu finden.

Busonis Musik zur „Brautwahl“ ist eine Kette von geistsprühenden Einfällen, mit voller, reifer Meisterschaft gestaltet. Die Partitur gehört zu dem Wertvollsten, was unser Zeitalter hervorgebracht hat. Das Experiment, das Suchen nach dem Neuen ist überwunden. Ein ganz persönlicher Stil steht fertig da mit der ungezwungenen Natürlichkeit, der Anmut des organisch Gewachsenen. Für das Phantastische, Übersinnliche, Dämonische, für den grotesken Humor sind hier Töne gefunden, wie sie vordem nicht da waren. Harmonik, Rhythmik, Orchesterbehandlung sind erlesenster Art, von einem Kunstverstand ersten Ranges diktiert. Und auch die Empfindung kommt nicht zu kurz, wennschon sich der Hörer auf Busonis eigentümliche Melodik erst einstellen muß, die alle dem Ohr gewohnten und bequemen Wege vermeidet, aller süßlichen, schmachtenden Lyrismen sich entschlägt, eine herbe, spirituelle, zurückhaltende Ausdrucksweise festhält, dem Hörer nicht gleichsam mit beiden Armen um den Hals fällt.

Von den Feinheiten der Musik gibt wenigstens einigermaßen die für den Konzertsaal zusammengestellte „Brautwahlsuite“ einen Begriff.

Das erste Stück der Suite: „Spukhaftes Stück“, ist die musikalische Schilderung eines Zauberstückchens, das Leonhard in Szene setzt, um seinen Schützling Edmund aus einer fatalen Situation zu retten. Die sechs Männer sind im erregten Disput begriffen, da spricht Leonhard seine Zauberformel und alsbald beginnen Manasse und der Kommissionsrat, Thusman und Bensch einander zu umarmen und im rasenden Galopp tanzen die verhexten

Paare immer toller bis zur Erschöpfung. Diesen Wirbeltanz schildert das „Spukhafte Stück" in der Hauptsache. Gegen den Schluß hin zerfließt die wirbelnde Bewegung wie in ein Nichts. Unmittelbar daran schließt sich das

Lyrische Stück. In der Oper vertont diese zarte Musik ein Gedicht von Fouqué. Ein Lied, das Albertine, die Braut, an ihrem Spinett singt; Edmund, der Maler, kommt hinzu, er stimmt in den Gesang ein, schließlich singen sie im Duett. Die Fouquéschen Verse lauten:

„Ein Flüstern, Rauschen, Klingen
Geht durch den Frühlingshain,
Fängt wie mit Liebesschlingen
Geist, Sinn und Leben ein.

Säng ich es nach, was leise
Solch stilles Leben spricht,
So schien aus meiner Weise
Das ewige Liebeslicht."

Die Gesangsmelodie ist hier in das Orchester hineingezogen.

Das Mystische Stück umfaßt die feierlicheren, zauberischen Vorgänge der Handlung. Es beginnt mit der Musik, die im dritten Akt erklingt zu der Szene, in der die drei Freier sich zur Wahl eines der drei verschlossenen Kästchen rüsten. Von der richtigen Wahl macht Albertine, die Braut, gleich der Portia im „Kaufmann von Venedig" ihre Zustimmung abhängig. Die „erwartungsvolle Stille" vor dieser entscheidenden Wahl malt der einleitende Abschnitt. Es folgt dann die Musik zu der Szene, in der Leonhard dem verliebten Geheimen Kanzleisekretär in der Mitternachtsstunde am Turm in der Spandauer Straße das Bild seiner Zukünftigen erscheinen läßt: „Heut ist die Nacht der Herbstzeitwende, und mein Wille, die Braut

zu schauen! Meine Liebesseufzer hat sie vernommen und wird gleich erscheinen." — Es schlägt elf, am Fenster wird, phantastisch beleuchtet, eine weibliche Gestalt sichtbar; sie trägt Albertinens Züge. Dieser „Erscheinung" folgt der langsame Walzer, mit dem der zweite Akt abschließt.

Das Hebräische Stück gibt ein helldunkles Porträt Manasses. Seine Orthodoxie und seine Dämonik sind die charakterisierenden Züge. Das Orthodoxe kennzeichnet der erste Teil, eine düstere, versonnene, schwerblütige und verwickelte Fantasie über hebräische Synagogalmelodien. Die Dämonik kommt besonders im zweiten Teil zum Ausdruck: „schnell und wild". Die Musik dieses Teils erklingt in der Oper, wenn vom alten Münzjuden Lippold die Rede ist: „Man fand das Zauberbuch, das ihm verholfen, zu meistern seinen Herrn mit höllschen Kniffen, und auf dem Markt ward Lippold hingerichtet, mitsamt dem Zauberbuch ward er verbrannt." Diesem aufgeregten Mittelteil folgt ein Schlußteil, bezüglich auf die Stelle im dritten Akt, wo Manasse außer sich vor Erregung ausruft: „Gott meiner Väter, her mit der Tasche! Für dieses Zauberstück gab ich mein Seelenheil, dreihundert Jahre sind es seither" — und mit seinem Neffen Bensch verzweifelt um die Tasche ringt. „Sie wälzen und würgen sich gegenseitig zur Tür hinaus." Ein Moment der Ruhe tritt ein, diesem diminuendo folgt schließlich eine kurze Coda, die zurückgreift auf die hebräischen Motive des Anfangs. Mit Murmeln, Seufzern, wilden, gellenden Aufschreien endet dies phantastische Stück.

Unmittelbar darauf beginnt das Heitere Stück. Es bringt zunächst die Ouvertüre der Oper. Die Musik schildert hier das geräuschvolle Treiben im Tiergarten, in den Zelten an einem schönen Nachmittag. Die Kapelle spielt flotte Weisen; die bürgerlichen Familien am Kaffeetisch,

man plaudert, promeniert, die Kinder spielen, lärmen, tollen umher. Den Beschluß des heiteren Stückes macht das „Feuergaukelspiel“ aus dem Finale des ersten Aktes. Thusman, Leonhard, Manasse sitzen des Abends zusammen in einer verräucherten Weinstube. Die beiden Alten überbieten einander in Zauberkünsten. Leonhards Gesicht verwandelt sich plötzlich in eine Fuchsschnauze. Manasse schneidet einen Rettig in Scheiben, sie verwandeln sich in Dukaten, während er sie in die Luft wirft. Leonhard fängt sie auf, und in seiner Hand schmelzen sie zu Feuer. Das Jongleurspiel wird immer lebhafter, die Luft ist ein Funkenregen. Mit diesem sprühenden, glitzernden Stück endet die Suite.

Für Konzertaufführungen kaum minder geeignet ist das Vorspiel und die erste „Froschteichszene“ des dritten Aktes. Nacht, Thusman am Froschteich des Tiergartens allein in der Absicht, sich zu ertränken. Das breite Orchestervorspiel ist eine Fantasie über eine Posthornweise, die Thusman von weitem herüberschallen hört. Stimmen der Nacht flüstern um die Posthornweise: Murmeln des Windes, sanft rauschende Bäume, gurgelndes Gewässer, schweres Seufzen, stöhnende Klagen, Laute des Getiers. Alles, Szene wie Musik, ist hier in Grün getaucht, nach einem treffenden Wort Oskar Bies. Doch ist's ein dunkles, herbstliches Grün: kühle Schauer weckt die Musik trotz ihres fast komischen Untertons. Kläglich, zum Lachen reizend, wirkt Thusmans Abschiedsmonolog, und doch klingt ein echter Ton des Mitleids heraus mit dem geplagten, armen, grüngezeichneten Geheimen Kanzleisekretär. Ab und zu nimmt er einen Anlauf zu einem Ausbruch der Verzweiflung, der leidenschaftlichen Aufwallung, der in komischem Widerspruch steht zu der wohlgeordneten, peinlich korrekten geheimrätlichen Natur. Man merkt, der

Sittenkodex schreibt für solche Fälle eine verzweifelte Haltung vor, und diesem Kodex mehr gehorchend als dem eigenen Triebe, kommt „der Geheime“ in die tragikomische Situation. Umständliche Vorbereitungen trifft er zu dem Sprung ins Wasser; als schließlich die Frösche im Chor höchst possierlich quaken (den tiefen Holzbläsern und Streichern wird der frappierende Klangeffekt entlockt), ermannt er sich, zu sterben als wie ein Held. Aber auch dies geht ihm quer. Plötzlich ist Leonhard zur Stelle und hält ihn fest. In einem Allegro arrabiato, 5/4-Takt, von groteskem Ausdruck, halb keifend, halb jammernd, von hilfloser Zappligkeit („Herr Professor, ich bin fertig“) kommt Thusman ans Ende seiner Kraft. Ein burlesker kleiner Trauermarsch folgt: Thusman hat von Leonhard einen Stoß erhalten, der ihn zu Boden streckt. Er glaubt sich schon im Wasser und nimmt kläglichen Abschied von der Welt; mit einem Choral („Die Frösche loben den Herrn zur Sommerzeit“) geben die Frösche der Szene die rechte Weihe. Dieser Komödie macht Leonhard ein Ende. Seine Anrede an Thusman ist im rechten Lustspielton gehalten mit ihrem raschen, leichten Staccati, ihrem durchsichtigen Gefüge über dem Orgelpunkt C. Genug des grausamen Spiels. Leonhard wischt mit einem Tuch die vermaledeite grüne Farbe von Thusmans Gesicht. Dies genügt, um den verzweifelten Thusman in helles Entzücken zu versetzen. Eine höchst vergnügte Polacca geht mit einigen Unterbrechungen bis gegen das Ende der Szene. Diese Unterbrechungen sind Leonhards Vorhaltungen und Warnungen an Thusman, er möge sich Albertine aus dem Kopfe schlagen; auch diese Intermezzi sind im graziösen Buffostil gehalten, an Mozart, Rossini erinnernd. Kunstvoll ist die Polacca in das Orchester hinein verwoben. Mit einer letzten feierlichen Warnung verschwindet Leonhard; das Orchester kommt nach

dem sprühenden Polaccarhythmus hier allmählich zum Stillstand auf der sechsmal in interessanten Variationen wiederholten A-Moll-Kadenz („Beherziget die Mahnung“). Nun leises Nachspiel des Orchesters. Brocken der verschiedenen Motive klingen durcheinander, in Thusmans Kopf geht nach diesem inhaltsreichen Erlebnis alles ein wenig durcheinander. Noch einmal schallt von weiter Ferne das Posthorn herüber, dann sinkt der Vorhang.

Gegenwärtig ist Busoni mit einer einaktigen musikalischen Komödie „Arlecchino“ beschäftigt. Die packende Darstellung dieser Figur durch einen italienischen Schauspieler regte ihn vor einiger Zeit zu einem dramatischen Entwurf an, der ursprünglich für Marionettentheater geplant, den Harlekin in den Mittelpunkt stellte. Im Herbst 1914 schrieb er sich das Textbuch, erst anderthalb Jahre später kam er zur musikalischen Bearbeitung. Gleichsam ein symphonischer Extrakt aus dieser Komödie ist das als op. 46 erschienene Orchesterstück „Harlekins Reigen“. Im Programmbuch der Züricher Tonhalle-Konzerte vom 27. März 1916 charakterisiert Busoni selbst mit treffenden Worten dieses witzige, glänzende, von Frohsinn und lärmender Lustigkeit durchpulste Stück — ein neuzeitliches Seitenstück zu Berlioz' „Römischer Karneval“. Als Motto ist vorangeschickt:

„Im buntgeflickten Gewande,
ein geschmeidiger Leib,
ein kecker und kluger Geist.“

„Philosophie des Rondeau harlequinesque: A ist der Fundamentalton, der immer wieder bestätigt wird. Arlecchinos Sprache ist allseitig. Bald behauptet er dreist seinen Grundsatz durch die Trompete; bald pfeift er auf die Welt

durch die Stimme der Pikkoloflöte, droht mit den Bässen, schmachtet mit dem Violoncell, sucht das Weite mit violinistischer Behendigkeit. Die drei Gedanken des Motto sind in der Musik also zu deuten: ‚Im buntgeflickten Gewande‘ — betrifft die lose aneinandergereihte Satzform; ‚ein geschmeidiger Leib‘ — das Tempo und den Rhythmus; ‚ein kecker und kluger Geist‘ — den Inhalt, soweit des Komponisten eigene Keckheit und Klugheit es vermochten. Mehr als begleitende Vorstellung, denn als Programm schwebte dem Komponisten diese Bilderfolge vor:

1. Das Porträt des Helden in zwei Profilen und einem „en face“.
2. Des Arlecchino Beschaulichkeit und Verliebtheit (die in der Partitur vorübergehend die Gebärde der Serenade schlägt).
3. Die Flucht, zu der ein allzu gewagter Streich den Anlaß gibt, und durch die Arlecchino aus Liebelei und Streit sich rettet.
4. Arlecchino, aus sicherer Entfernung, läßt seine Stimme in überlegener Verspottung der Welt vernehmen.“

Schon einmal, bei einem früheren Werke Busonis, dem „Symphonischen Tongedicht“ war auf eine Beziehung zu Richard Strauß zu deuten. Nach Jahrzehnten kreuzen sich jetzt die Wege der beiden, so verschieden gearteten Meister zum zweiten Male, und wiederum ist Berlioz das gemeinsame Bindeglied. Wie Straußens ergötzliche Schilderung des deutschen Schalks „Till Eulenspiegel“ der reinste und deutlichste Ausdruck der Straußschen Persönlichkeit ist, nach einer wesentlichen Richtung hin, so zeigt auch dieser italienische „Arlequino“ Busonis Neigung zu Witz, Groteske, Spott und übermütig froher Laune deutlicher ausgeprägt, auf die persönliche Note genauer abgestimmt als irgend ein anderes seiner Werke.

Es bliebe noch übrig von dem Ästhetiker und Schriftsteller Busoni zu reden. Wundern müßte man sich in der Tat, wenn Busoni bei seiner enormen geistigen Kultur, bei seinen literarischen Neigungen, seinem scharfen Intellekt sich nicht auch als Schriftsteller betätigt hätte. Neben seinen musikalischen Arbeiten her geht in der Tat eine an vielen Orten zerstreute schriftstellerische Tätigkeit, die nicht durch die Zahl der Bände wiegt — es handelt sich nur um Essays und aphoristische Sätze —, als vielmehr durch die Fülle und Schärfe, Logik der Gedanken. An erster Stelle zu nennen wären seine Ausführungen zur „Ästhetik der Tonkunst"[1]). Dieses schmale Heftchen birgt das Material für Bände. Es ist unentbehrlich zur Kenntnis des Künstlers Busoni, indem es Aufschluß gibt über die ästhetischen Probleme, die ihn beschäftigen, indem es die Richtlinien weist, denen seine geistige Arbeit folgt. Von jungen Jahren an liebte es Busoni, sich bei passender Gelegenheit über ein Thema, das ihn gerade fesselte, in einem Essay auszulassen. Aus alten Jahrgängen vieler Zeitschriften und Zeitungen muß man sich diese feingeschliffenen, gedankenreichen Aufsätze zusammentragen, um ein Bild von den ungewöhnlichen Fähigkeiten auch des Schriftstellers Busoni zu gewinnen. Im Verlauf dieser Darstellung sind viele dieser kleinen Schriften schon zitiert worden. Es kommen noch hinzu die inhaltsreichen Vorreden zu vielen seiner Bachausgaben, schließlich die dramatischen Dichtungen zur „Brautwahl" und das Mysterium „Der mächtige Zauberer" (nach einer Novelle des

[1]) Erscheint demnächst in der „Inselbücherei", Leipzig. Die Zusammenstellung aller einschlägigen Arbeiten Busonis findet der Leser im Anhang auf S. 99. Frl. Rita Boetticher bin ich zu besonderem Dank verpflichtet für die mühevolle Sammlung aller dieser verstreuten Aufsätze.

Grafen von Gobineau), ein bisher noch nicht musikalisch ausgearbeiteter Entwurf zu einem musikdramatischen Werk.

Dem Überblick über des Künstlers Schaffen im einzelnen hat nun die Schlußfolgerung sich anzugliedern. Welche Stellung nimmt Busoni unter den Künstlern unserer Zeit ein, worin besteht seine Bedeutung und Eigenart? Die Entwicklung liegt jetzt klar vor dem Blick des rückschauenden Betrachters. Die grundlegenden Eigenschaften waren vom Anbeginn sein italienischer Sinn für Klarheit, lebendige, rhythmische Energie, Form und Proportion, gepaart mit dem deutschen Sinn für das Architektonische in der Komposition, mit dem nie rastenden Streben nach immer größerer Vollendung. Quelle seiner schöpferischen Kraft ist das lebhafte, leidenschaftliche, südliche Temperament, die angeborene Neigung, die Kunst wie ein phantasievolles Spiel zu betreiben. Zu dieser Veranlagung gesellt sich, sie oft scheinbar durchkreuzend, jene zweite Seite seiner Natur, der Hang zu tiefdringender Spekulation, ein Intellekt höchster Ordnung, einem stark nachdenklich geprägten Geiste entspringend. In einfacher Formel: lustige Tanzrhythmen und gelehrte Polyphonie; leichte, anmutige Bewegung und gewichtige Gedankenarbeit. Wie diese südliche und nördliche Hälfte seiner Natur sich mischen, bisweilen eine höhere Einheit eingehen, bisweilen nicht, ist schon bei der Betrachtung des Pianisten Busoni berührt worden. Die bezeichnenden Züge auch des Komponisten ergeben sich folgerichtig aus dieser Anlage und entsprechen denen des nachschaffenden Künstlers.

Die ersten Jahrzehnte werden beherrscht durch die großen Vorbilder Bach, den „letzten" Beethoven, Liszt, Brahms. Wagners Einfluß war nie stark ausgeprägt bei Busoni, dessen dramatisches Ideal ein durchaus von dem Wagnerschen verschiedenes ist. Selbstverständlich, daß auch

Busoni in jüngeren Jahren der Macht des Bayreuther Zauberers anheimfiel, aber er befreite sich verhältnismäßig rasch und gründlich von dieser Hörigkeit. Man wundert sich vielleicht bei oberflächlicher Betrachtung, daß Mozart, der von Busoni vergötterte, so wenig greifbare Spuren bei dem Jünger hinterlassen hat. Indessen breitet sich der Mozartsche Geist ungreifbar, unkörperlich und doch sehr real über das gesamte Lebenswerk Busonis aus, dessen leichte Grazie, fein gemeißelte Form bestimmend. Von 1890 an etwa werden die fortschrittlichen Bestrebungen immer deutlicher. Von dem Jahrzehnt der freiwilligen Pause und seiner Bedeutung für die innere Entwicklung des Künstlers ist schon die Rede gewesen in den einleitenden Abschnitten dieses Kapitels, ebenso von seinem nimmermüden Aufsuchen und Lösen neuer Probleme, dem Ziel entgegen, eine neue Basis der Tonkunst zu finden. In diesem Bestreben eint sich Busoni mit einer ganzen Reihe neuerer Musiker, sich jedoch, trotz einzelner gemeinsamer Ziele, sehr deutlich von den übrigen absondernd. An die Finnländer, zumal Sibelius, die neueren Franzosen um Debussy, einen Delius, Scriabine, Schönberg wäre hier zu erinnern. Gegen den Vorwurf, ein Nachahmer Debussys zu sein, verwahrte sich Busoni sehr energisch in einer „Selbstrezension" (erschienen im Pan, Februar 1912). Dort heißt es: „Debussys Kunst fördert seine persönliche, scharf begrenzte Empfindung — aus seinem Gemüt — in die Außenwelt: ich bemühe mich, aus dem Unendlichen, das den Menschen umgibt, zu schöpfen und, gestaltet, zurückzugeben. Die Kunst Debussys bedeutet eine Einschränkung, die aus dem Alphabet manchen Buchstaben streicht und, nach dem Beispiel scholastisch-poetischer Spiele, Gedichte mit Auslassung des A und R konstruiert: mein Bestreben ist die Bereicherung, die Erweiterung, die Aus-

dehnung aller Mittel und Ausdrucksarten. Debussys Musik übersetzt die verschiedensten Gefühle und Situationen mit gleichlautenden Formeln; ich bin bestrebt, zu jedem Sujet andere und entsprechende Töne zu finden. Debussys Tongebilde sind parallel und homophon: die meinen wollen polyphon und ‚multiversal' sein. Bei Debussy sehen wir den Dominant-Nonenakkord als harmonische Grundlage, den Ganzton als Prinzip der Melodie, ohne daß die beiden sich verschmelzten; ich versuche jedes System zu vermeiden, Harmonie und Melodie zur unauflöslichen Einheit zu gießen. Er unterscheidet Konsonanz und Dissonanz; ich lehre diesen Unterschied zu leugnen." So aufschlußreich dieser Passus ist, so ehrenvoll ist sein Abschluß mit seiner bezeichnenden, stolzen Bescheidenheit: „Ich versuche, ich will, ich bin bestrebt ... nicht daß ich es bereits in der Vollendung und in umfassender Weise täte; denn ich fühle mich als Anfänger — und Debussy ist ein Abgeschlossener." Man kann hinzufügen: Debussy gegenüber ist Busoni herber, männlicher, erhabener, energischer, aber weniger weich, weniger biegsam und berückend. Von Scriabine, Schönberg und den übrigen Ultramodernen unterscheidet sich Busoni durch seine organischer gewachsene, kraftvollere, gesündere Kunst, durch die breitere, stärkere, mehr legitime Grundlage, rein musikalisch sowohl wie schlechtweg in Dingen des Geistes und des Gemüts. Geradlinig setzt er die Reihe der älteren Meister fort, während die meisten der radikalen Modernisten sich in einer Sackgasse, einem Seitenweg, der in die Wildnis führt, zu verlaufen riskieren. An solidem musikalischem Können, an polyphoner Kunst und allseitiger handwerklicher Durchbildung übertrifft er bei weitem die anderen und verdient durchaus den Ehrentitel „Meister" im herkömmlichen Sinne.

Will man seine Neuerungen im einzelnen präzisieren,

so wäre hauptsächlich von seiner Harmonik zu reden, deren Vielgestaltigkeit an den Werken selbst schon aufgewiesen ist: Dur- und Moll-Akkorde ineinander tönend, Ketten von parallelen Quinten- und Quartenklängen, verschiedene Tonarten zugleich, akkordische Effekte durch Sekunden- und Quartenanhäufungen, neue Tonleitern (deren Anzahl Busoni in unserem temperierten Tonsystem auf 113 festgestellt hat), neue Varianten von Kadenzen und Modulationen, freiere Auffassung und sogar völliges Aufgeben des Tonalitätsbegriffs, Streben nach einem Tonsystem von $^1/_3$- und $^1/_4$-Tönen.

Fünf Möglichkeiten der neuen Harmonik führt er an: 1. Die Akkordbildung nach den gebräuchlichen Tonleitern, die vorläufig nur einen geringen Teil der 113 möglichen ausmachen. 2. Die symmetrische Umkehrung der Harmoniefolgen, wie Bernhard Ziehn sie lehrt. 3. Die voneinander unabhängige Führung der einzelnen Stimmen im polyphonen Satz, so daß mehrere Stimmen in verschiedenen Tonarten zusammenklingen. 4. Die Anarchie, das willkürliche Neben- und Übereinanderstellen von Intervallen, nach Laune und Geschmack, wie Schönberg es übt. 5. Das neue Tonsystem, welches die vier genannten Manieren in sich vereinigt (s. den Artikel „Neue Harmonik", Signale, Februar 1911). Ein Hindernis dieses neuen Tonsystems sind ihm die Instrumente, an deren festgeprägtem Wesen die Entfaltung der Tonkunst scheitert, wie die Entfaltung des Komponisten am Studium der Partituren. Das Paradox wird weniger anstößig, wenn man begreift, daß Busoni nicht die Unwissenheit verherrlichen will, sondern die Überwindung des Wissens, die aber nur einem Wissenden möglich ist. Das Ziel der neuen Tonkunst ist ihm der abstrakte Klang, die hindernislose Technik, die tonliche Unbegrenztheit: „Der zum Schaffen Geborene wird zuerst die

negative, die verantwortlich große Aufgabe haben, von allem Gelernten, Gehörten, Scheinbarmusikalischen sich zu befreien, um, nach der vollendeten Räumung, eine inbrünstig-asketische Gesammeltheit in sich zu beschwören, die ihn befähigt, den inneren Klang zu erlauschen und zur weiteren Stufe zu gelangen, diesen auch den Menschen mitzuteilen."

Jeder Künstler weiß, wie richtig diese Worte sind, wenn es gilt, sich dem Einfluß eines mächtigen Vorbildes mit aller Kraft zu entziehen. Hier nun handelt es sich nicht nur um Befreiung von einem einzelnen Meister, sondern einem ganzen, der Erschöpftheit entgegengehenden Tonsystem.

Zweier Geschlechter Sprößlinge sind alle Meister. Die einen, die Vollender, runden die Summe des unmittelbar vor ihnen Geschaffenen ab, tun aus Eigenem hinzu, ohne sich von den technischen Grundlagen der ihnen überlieferten Kunstfertigkeit erheblich zu entfernen. Es hat auch in jeder Epoche bedeutende Künstler gegeben, denen zum Ausdruck ihres persönlichen Empfindens die technischen Mittel ihrer Zeit völlig genügten. Die andere Familie sieht das Heil im Aufsuchen der neuen Ausdrucksmittel. Unter diesen Vorläufern oder Bahnbrechern kommen nun manche in einer naiven, unbefangenen Art, durch Inspiration zu ihren Neuerungen, andere durch systematische, wissenschaftliche Forschung, durch eine Arbeit des Intellekts. Zu dieser letztgenannten Klasse gehört Busoni. Ihm ist es ein Bedürfnis, über die Möglichkeiten der Neuerung nachzudenken, einem großen Erfinder gleich zu experimentieren, nicht unüberlegt, auf gut Glück hin, sondern mit überlegener Einsicht in das Wesen der Dinge, zielbewußt — in dieser Hinsicht Musikern wie Schönberg und Scriabine weit überlegen. Eine leidenschaftliche Energie setzt er an die Ausbildung seiner Probleme. Manchmal scheint es,

als ob die Arbeit des Intellekts bei ihm der seelischen Empfindung im Wege stehe, als ob die Sorge um die Ausdrucksmittel dem Ausdruck selbst voraneile. Doch gelingt es ihm fast immer, einen Ausgleich zu schaffen: seine Ideen, seine Erfindung werden so, daß sie die neuen Ausdrucksmittel durchaus verlangen. Ob nun die neuen Mittel die Folge der neuen Ideen sind oder, umgekehrt, aus dem Besitz der neuen Mittel sich die neuen Ideen ergeben, ist eine Frage von untergeordneter Bedeutung, solange ein Ausgleich geschaffen ist und mau sich beider erfreuen darf. Kaum hat aber Busonis rastloser Geist diesen Ausgleich geschaffen, den in Muße auszubauen Jahre ausfüllen könnte, so drängt es ihn schon wieder zu einem neuen Problem und das Spiel wiederholt sich, seine leicht entzündliche Phantasie flammt auf, sein fruchtbarer Geist sinnt auf neue Lösungen, und schließlich lernt er der neuen Atmosphäre sich anzupassen, in ihr natürlich zu atmen.

Ganz verständlich, daß Busonis Kunst oft als etwas seelenlos, zu intellektuell, zu kühl bezeichnet wird von Beurteilern, die nur gerade einen Teil seines wechselvollen Wesens kennen gelernt haben. Er ist sicherlich problematisch, weil er dem Durchschnitt der Zeit immer entwachsen ist. Aber sobald der Hörer mit seinem Wesen vertraut geworden ist, den Schlüssel zu seiner Kunst gefunden hat, hört sie auf problematisch zu sein. Sehr treffende Worte, die ein Schlüssel zu seiner Kunstanschauung werden können, hat er in seinen ästhetischen Aperçus über grundlegende Kunstbegriffe geäußert:

„Gefühl ist eine moralische Ehrensache — wie die Ehrlichkeit es ist — eine Eigenschaft, die niemand sich absprechen läßt — die im Leben gilt, wie in der Kunst. Aber, wenn im Leben Gefühllosigkeit zugunsten einer brillanteren Charaktereigenschaft — wie beispielsweise Tapferkeit

und strenge Gerechtigkeit — noch vorgezogen wird, ist sie in der Kunst als oberste moralische Qualität gestellt.

Gefühl (in der Tonkunst) fordert aber zwei Gefährten: Geschmack und Stil. Nun trifft man im Leben ebenso selten auf Geschmack, wie auf tiefes und wahres Gefühl, und was den Stil anbelangt, so ist er künstlerisches Gebiet. Was übrig bleibt, ist eine Vorstellung von Gefühl, welches mit Weinerlichkeit und Geschwollenheit bezeichnet werden muß. Und vor allem verlangt man seine deutliche Sichtbarkeit! Es muß unterstrichen werden, auf daß jeder merke, sehe und höre. Es wird vor den Augen des Publikums in starker Vergrößerung auf die Leinwand projiziert, so daß es aufdringlich und verschwommen vor den Augen tanzt.

Denn auch im Leben übt man mehr die Äußerungen des Gefühls, in Mienen und Worten; seltener und echter ist jenes Gefühl, welches handelt ohne zu reden, und am wertvollsten ein Gefühl, das sich verbirgt.

Unter Gefühl versteht man gemeinhin: Zartheit, Schmerzlichkeit und Überschwenglichkeit.

Was schließt nicht noch alles in sich die Wunderblume der Empfindung! Zurückhaltung und Schonung, Aufopferung, Stärke, Tätigkeit, Geduld, Großmut, Freudigkeit und jene allwaltende Intelligenz, von welcher das Gefühl recht eigentlich stammt.

Nicht anders in der Kunst, die das Leben widerspiegelt, noch ausgesprochener in der Musik, welche die Empfindungen des Lebens wiederholt: wozu jedoch, wie ich betonte — der Geschmack hinzutreten muß und der Stil; der Stil, der Kunst vom Leben unterscheidet.

Worum der Laie, der mediokre Künstler sich mühen, ist nur das Gefühl im Kleinen, im Detail, auch kurze Strecken.

Gefühl im Großen verwechseln Laie, Halbkünstler, Publikum (und leider auch die Kritik!) mit Mangel an

Empfindung; weil sie alle nicht vermögen, größere Strecken als Teile eines noch größeren Ganzen zu hören. Also ist Gefühl auch Ökonomie.

Demnach unterscheide ich: Gefühl als Geschmack, — als Stil, — als Ökonomie. Jedes ein Ganzes und jedes ein Drittel des Ganzen. In ihnen und über ihnen waltet eine subjektive Dreieinigkeit: das Temperament, die Intelligenz und der Instinkt des Gleichgewichtes.

Diese sechs führen einen Reigen von so subtiler Anordnung der Paarung und der Verschlingung, des Tragens und des Getragenwerdens, des Vortretens und Niederbückens, des Bewegens und des Stillstehens, wie kein kunstvollerer erdenkbar ist."

Die vorliegende Darstellung ist am Ziele. Was sie konnte und wollte, war, einen Einblick zu gewähren in die vielverzweigte Tätigkeit dieses reichen, rastlos schaffenden Geistes. Noch steht Busoni als ein Fünfzigjähriger auf der vollen Höhe seiner geistigen Kraft. Vielleicht hat er seinen Gipfel noch nicht erklommen, vielleicht birgt sein zukünftiges Schaffen ungeahnte Offenbarungen. Freuen wir uns dieser wohlbegründeten Aussichten. Jedoch auch dasjenige schon, was bisher vorliegt, berechtigt zu der Einschätzung dieses Künstlers als eines führenden Geistes unserer Zeit, eines weisen Herrschers im Traumlande der künstlerischen Phantasie, eines unschätzbaren und unersetzlichen Deuters der Mysterien des musischen Kults. Voller Erkenntlichkeit für neue Einsichten in das Wesen der Kunst, für viele Stunden erdentrückter Weihe, für manchen Anstieg zu reineren Höhen schließe ich dankbaren Sinnes diese Schrift. Möge sie imstande sein, auch anderen zu künden, was mir der Mensch und Künstler Busoni gilt, was er für die Welt bedeutet.

Verzeichnis

der veröffentlichten Kompositionen, der Bearbeitungen, Essays und anderer literarischen Arbeiten von F. Busoni.

a. Kompositionen.

Opus	Titel	Verlag	Erschienen	Besprochen auf S.
1	Ave Maria, für Gesang und Klavier	Cranz, Leipzig	1878	7, 8
2	Ave Maria, Nr. 2, für Alt und Klavier	" "	1879	" "
3	Cinq pièces pour Piano (Preludio, Menuetto, Gavotta, Etude, Gigue)	" "	1877	" "
4, 5, 6	Trois morceaux pour Piano (Scherzo, Prélude et fugue, Scène de ballet)	Wetzler, Wien	1884	31
7	Preludio (Basso ostinato) e Fuga (Doppelfuge zum Choral) für die Orgel	" "	1881	
8	Klaviersonate (Fragment)	Ricordi, Mailand	zwischen 1880–85	32
9	Una festa di Villaggio, sechs Klavierstücke (Preparazione alla festa, Marcia trionfale, In chiesa, La Fiera, Danza, Notte)	" "		32

Opus	Titel	Verlag	Erschienen	Besprochen auf S.
10	3 Pezzi nello stile antico, für Klavier (Minuetto, Sonatina, Gigue)	Ricordi, Mailand	zwischen 1880—85	32
11	Danze antiche, für Klavier (Minuetto, Gavotta, Giga, Bourrée)	" "	"	32
12	Macchiette mediaevali (6 Stücke)	Trebbi, Bologna	1883	
13	Danza notturna			
14	Menuetto (für Klavier)	Ricordi, Mailand	zwischen 1880-85	
15	Zwei Lieder (Ich sah die Träne; An Babylons Wassern)	Gutmann, Wien	1884	31, 32
16	Sechs Etüden für Klav.	" "	1887	33
17	Etude en forme de variations, für Klavier	" "	"	
18	Zwei altdeutsche Lieder (Wohlauf, der kühle Winter ist vergangen; Unter der Linden)	Kistner, Leipzig	1885	31, 32
19	Erstes Streichquartett	" "	1886	33
20	Zweite Ballettszene für Klavier	Breitkopf & Härtel, Leipzig	1885	32
21	Preludio e fuga f. Klav.	Ricordi, Mailand		
22	Variationen und Fuge für Klavier über Chopins C-Moll-Präludium	Breitkopf & Härtel, Leipzig	1885	32
23	Kleine Suite für Cello und Klavier (5 Stücke)	Kahnt, Leipzig	1886	33
24	Zwei Lieder (Lied des Monmouth; Es ist bestimmt in Gottes Rat)	" "	"	31, 32

Opus	Titel	Verlag	Erschienen	Besprochen auf S.
25	Symphonische Suite für Orchester (Präludium, Gavotte, Gigue, Langsames Intermezzo, Alla breve)	Kahnt, Leipzig	1888	33
26	Zweites Streichquartett	Breitkopf & Härtel	1889	33
27	Finnländische Volksweisen für Klav., vierhändig	Peters, Leipzig	1889	33
28	Bagatellen für Violine u. Klav. (Aus der Zopfzeit; Kleiner Mohrentanz; Wiener Tanzweise; Kosakenritt)	" "	1888	
29	Erste Sonate für Violine und Klavier	Rahter, Leipzig	1891	33
30	Zwei Klavierstücke (Kontrapunktisches Tanzstück; Kleine Ballettszene)	" "	1891	32
30a	Neue Ausgabe: (Kriegstanz, Friedenstanz)	" "	1914	33
31	Zwei Lieder (Wer hat das erste Lied erdacht; Bin ein fahrender Geselle)	Kahnt, Leipzig	1884	31, 32
31a	Konzertstück für Klavier mit Orchester	Breitkopf & Härtel	1892	32
32	Vier italienische Lieder	Schmidl, Triest	1884	
32a	Symphonisches Tongedicht, für Orchester	Breitkopf & Härtel	1894	34
33a	Vierte Ballettszene in Form eines Konzertwalzers	" "	1894	

Opus	Titel	Verlag	Erschienen	Besprochen auf S.
33b	Sechs Stücke für Klavier (Schwermut, Frohsinn, Scherzino, All'antica, Finnische Ballade, Exeunt omnes)	Peters, Leipzig	1896	34
34	Serenata für Cello und Klavier	Ricordi, Mailand		
34a	Zweite Orchestersuite (Geharnischte Suite)	Breitkopf & Härtel	1904	35
35	Ave Maria, für Bariton und Orchester	Ricordi	1882	
35a	Violinkonzert	Breitkopf & Härtel	1899	35, 36
36	Preludio e fuga für Klavier	Ricordi	1882	
36a	Zweite Sonate für Violine und Klavier	Breitkopf & Härtel	1901	36
37	24 Préludes für Klavier	Ricordi	1880—83	
38	Lustspiel-Ouvertüre für Orchester	Breitkopf & Härtel	1904	36
38a	Lied der Klage	Wien	?	
39	Concerto für Klavier mit Orchester u. Schlußchor	Breitkopf & Härtel	1906	45—53
40	Primavera, Estate, Autunno, Inverno. Vier Männerchöre mit Soli und Orchester	Ricordi	1882	
41	Musik zu Gozzis Turandot, für Orchester	Breitkopf & Härtel	1906	65—68
42	Berceuse élégiaque für Orchester	" "	1910	58—60
43	Nocturne symphonique für Orchester	" "	1914	59—61
44	Indianische Fantasie für Klavier und Orchester	" "	1914	61, 62

Opus	Titel	Verlag	Erschienen	Besprochen auf S.
45	Die Brautwahl, Oper. Partitur und Klavierauszug	Harmonie-Verlag, Berlin	1913	69—80
	Die Brautwahl, Orchestersuite	Breitkopf & Härtel	1915	75—78
46	Rondo arlecchinesco, für Orchester	" "	1916	80
47	Gesang vom Reigen der Geister, für Streicher, 6 Bläser, 1 Pauke	" "	"	63

Werke ohne Opuszahl.

Titel	Verlag	Erschienen	Besprochen auf S.
Kultaselle, Variationen über ein finnisches Volkslied, für Cello und Klavier	Dietrich, Leipzig	ca. 1891	
Berceuse für Klavier	Breitkopf & Härtel	1909	
Choral-Vorspiel nebst Fuge üb. ein Fragment v. Bach, f. Klav. (Kl. Ausgabe d. Fantasia contrappuntistica)	" "	1910	44
Elegien. 6 neue Klavierstücke	" "	1908	53, 54
Erste Sonatina für Klavier	Zimmermann, Leipzig	1910	55
An die Jugend, 4 Hefte	" "	1909	54, 55
Nuit de Noel, für Klavier	Durand, Paris	1909	55, 56
Fantasia nach Bach, f. Klav.	Breitkopf & Härtel	1909	
Fantasia contrappuntistica für Klavier	" "	1910	42—44
Sonatina seconda f. Klav.	" "	1910	56—58
Dritte Sonatina »ad usum infantis« für Klavier	" "	1915	58
Indianisches Tagebuch f. Klav.	" "	1915	62, 63

b. Bearbeitungen.

Titel	Verlag	Erschienen
Joh. Seb. Bach. Gesammelte Ausgabe in 6 Bänden. 1. Band: Bearbeitungen I. Lehrstücke. Widmung 18 kleine Präludien und eine Fughette 15 zweistimmige Inventionen 15 dreistimmige Inventionen 4 Duette Präludium, Fuge u. Allegro Es-Dur. 2. Band: Bearbeitungen II. Meisterstücke. Chromatische Fantasie und Fuge Klavier-Konzert, D-Moll Aria mit 30 Veränderungen. 3. Band: Übertragungen. Präludium und Fuge, D-Dur Präludium und Fuge, Es-Dur Orgel-Toccata, D-Moll Orgel-Toccata, C-Dur 10 Orgel-Choral-Vorspiele Chaconne. 4. Band: Kompositionen und Nachdichtungen. Fantasia Preludio, Fuga e Fuga figurata Capriccio, B-Dur, über die Abreise Fantasie, Adagio und Fuge, C-Moll Choral-Vorspiel nebst Fuge über ein Bachsches Fragment Fantasia contrappuntistica.	Breitkopf & Härtel	1916

Titel	Verlag	Erschienen
5. Band: Das Wohltemperierte Klavier, I. 6. Band: Das Wohltemperierte Klavier, II.	Breitkopf & Härtel	1916
Joh. Seb. Bachs ausgewählte Werke. Bearbeitungen. Einzelausgaben.		
Zweistimmige Inventionen	Breitkopf & Härtel	1892
— — (englisch)	" "	1909
— — (französisch)	" "	1914
— — (italienisch)	" "	1910
— — (spanisch)	" "	1913
Dreistimmige Inventionen	" "	1892
— — (englisch)	" "	1909
— — (französisch)	" "	1914
— — (italienisch)	" "	1910
— — (spanisch)	" "	1913
Orgel-Toccata C-Dur	" "	1900
Orgel-Choral-Vorspiele. Band I	" "	1907
— — —. Band II	" "	1909
Orgel-Präludium und Fuge, D-Dur	" "	1910
Toccata und Fuge, D-Moll	" "	1900
Sechs Tonstücke	" "	1902
Chaconne	" "	1907
Konzert, D-Moll	" "	1909
Vier Duette	" "	1914
Fantasia, Adagio e Fuga	" "	1914
Capriccio über die Abreise des vielgeliebten Bruders, B-Dur	" "	1914
Präludium, Fuge und Allegro, Es-Dur	" "	1915
Das Wohltemperierte Klavier. Teil I/II	" "	1916
Orgel-Präludium und Fuge, Es-Dur	Rahter, Leipzig	?
Chromatische Fantasie	Simrock, Berlin	
Dieselbe für Violoncell und Klavier	Breitkopf & Härtel	

Titel	Verlag	Erschienen
Mozart, W. A., Zwei Kadenzen zum Klavier-Konzert, D-Moll	Breitkopf & Härtel	1907
— Andantino aus dem 9. Klavier-Konzert	„ „	1914
— Zwei Kadenzen zum 9. Konzert, Es-Dur	„ „	1915
Giga Bolero e Variazione (aus: „An die Jugend")		
Ouverture zur Entführung	„ „	
Ouverture zu Don Giovanni	Schirmer, NewYork	
Beethoven, L. v., Ecossaisen	Breitkopf & Härtel	1889
— Benedictus aus der Missa Solennis, für Violine und Orchester	„ „	1916
— Drei Kadenzen zum Violin-Konzert, mit vier Instrumentalstimmen	„ „	1915
— Zwei Kadenzen zum vierten Klavier-Konzert, G-Dur	Rather, Leipzig	1891
Beethovens Klavierkadenzen zu seinen Konzerten	Heinrichshofen, Magdeburg	
Analytische Darstellung der Schlußfuge aus op. 106 (Anhang z. Wohlt. Kl. I)		
Liszt, F., Spanische Rhapsodie, für Klavier und Orchester	Schirmer, NewYork	
— Erste Gesamtausgabe der Etüden. 3 Bände.	Breitkopf & Härtel	
— Polonaise, E-Dur mit Schlußkadenz	Simrock, Berlin	
— Fantasie und Fuge über den Choral „Ad nos etc."	Breitkopf & Härtel	1897
— Figaro-Fantasie, 1. Ausgabe	„ „	1912
— Heroischer Marsch im ungarischen Stil	Schlesinger, Berlin	?
— Mephisto-Walzer, Tanz in der Dorfschenke	Schuberth & Co., Leipzig	?

Titel	Verlag	Erschienen
Liszt, F., Sonetto 104 del Petrarca, für Tenorsolo u. Orchester übertragen	Schirmer, New-York	1909
— Valse oubliée, für Violoncell und Klavier		
Paganini-Liszt, Thema mit Variationen, Etüde Nr. 6	Breitkopf & Härtel	1914
La Campanella.	„ „	
Brahms, Sechs Choralvorspiele aus op. 122	Simrock, Berlin	?
— Kadenz zum Violin-Konzert	„ „	1914
Chopin, Fr., Polonaise op. 53.	Schmidl, Triest	1909
Cornelius, Fantasie für Pianoforte über Motive aus dem „Barbier von Bagdad“	Kahnt Nachf., Leipzig	1886
Cramer, Acht Etüden (1. Heft: Legato, 2. Heft: Staccato)	Schlesinger, Berlin	1895
Goldmark, Klavier-Auszug ohne Text von „Merlin“	Schuberth, Leipzig	1888
— Große Konzert-Fantasie über „Merlin“	„ „	„
Nováček, Scherzo aus dem I. Streichquartett für Klavier übertragen	Fritzsch, Leipzig	1893
Wagner, Trauermarsch zu Siegfrieds Tod	Ricordi, Mailand	1883
Versuch einer organischen Klavier-Notenschrift	Breitkopf & Härtel	1910

c. Essays und andere literarische Arbeiten.

1884 Musikzustände in Italien (Grazer Tagespost).

1887 Giovanni Sgambati
Über Verdis Othello
Zum Don-Juan-Jubiläum
} (Neue Zeitschrift für Musik).

1892 Vorrede der zwei- und dreistimmigen Inventionen (Breitkopf & Härtel).
1894 Einführungswort zum Wohltemperierten Klavier. I. Teil (Schirmer).
1898 Nachruf für W. A. Meyer (Allgemeine Musikzeitung).
1900 An Robert Freund (Orgel-Toccata).
1900 Vorrede der Beethoven-Kadenzen.
1901 Liszts Klavierwerke (Studie zu der geplanten Gesamtausgabe, in der Allgemeinen Musikzeitung).
1902 Vorwort zur Chromatischen Fantasie.
1903 Geleitwort zu den Choralvorspielen.
1905 Über Instrumentationslehre (Musik).
1905 Der mächtige Zauberer, } zwei Theaterdichtungen, und
1906 Die Brautwahl, }
1906 Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst (erschienen 1907, Verlag Schmidl, Triest). Essay über die Ästhetik, engl. übersetzt, New-York.
1906 Mozart-Aphorismen (Lokal-Anzeiger).
1907 Vom Auswendig Spielen (Signale).
1908 Aus der klassischen Walpurgisnacht (Musik).
1909 Arnold Schönbergs op. 11, Nr. 2.
1909 „Offene Entgegnung" (Signale).
1909 Kunst und Technik (Signale).
1909 Zu den Liszt-Etüden (Breitkopf & Härtel).
1910 Die Gothiker von Chicago (Signale).
1910 Über die Anforderungen an den Pianisten (Signale).
1910 Brief über Amerika (Signale).
1910 Über Galstons Studienbuch (Signale).
1910 Über Bearbeitungen (Programmbuch, Nikisch-Konzert).
1910 Wie lange soll das gehen? (Signale).
1911 Die neue Harmonik (Signale).
1911 Routine (Pan).
1911 Zur Turandotmusik (Blätter des deutschen Theaters).
1912 Selbstrezension (Pan).
1912 Das Klaviergenie (Allgemeine Musikzeitung).

1912 Vorrede zur kleinen Contrappuntistica (Breitkopf & Härtel).
1913 Neuer Anfang (März).
1913 Über Parsifal (Vossische Zeitung).
1913 Über die Zukunft der Oper (Vossische Zeitung).
1914 Zum Geleit E. T. A. Hoffmannscher Novellen (G. Müller, München).
1914 Vorwort zu Bachs „Abreise", Capriccio.
1915 " zu den Bachschen „Präludien" usw.
1915 „Introductio" } Wohltemperiertes Klavier II. Teil,
1915 „Conclusio" } Breitkopf & Härtel.
1915 „Englischhorn" (Musik).
1915 Amerikanischer Brief (Vossische Zeitung).
1915 Zur Frage musikalischer Eigenart (Allgem. Musik-Zeitung).
1916 Geleitwort zur Bach-Ausgabe (Breitkopf & Härtel).
1916 Erläuterungen zu Züricher Konzert-Programmen.

Nachtrag zu S. 14 und 91

1879 Ballade: „Des Sängers Fluch".

BREITKOPF & HÄRTELS MUSIKBÜCHER

In dieser Sammlung werden wertvolle Werke über die musikalische Kultur alter und neuer Zeit — in biographischer, historischer, theoretischer und pädagogischer Hinsicht — zusammengefaßt.

Emanuel d'Astorga von Hans Volkmann.

I. Band: DAS LEBEN DES TONDICHTERS. IV, 216 Seiten. 8°. Geheftet M. 4.—, gebunden in Leinwand M. 5.—, in echtem Leder M. 6.—.

Auf Grund zahlreicher bisher unbekannt gebliebener Urkunden gibt der Verfasser eine neue Darstellung vom Leben des Meisters Astorga, der einer vornehmen spanischen Familie entstammte. Von der Geburt Emanuels in Sizilien bis zu seinem Verschwinden in Spanien zieht sein Leben in interessanten Einzelbildern an uns vorüber. Schilderungen der Musikübung in den Städten, wo sich Astorga aufhielt, sind eingefügt, darunter ist besonders die des Musiklebens in Palermo um 1700 bemerkenswert.

Johann Sebastian Bach von Philipp Wolfrum.

I. Band: BACHS LEBEN, DIE INSTRUMENTALWERKE. 2. Aufl. Mit 15 Vollbildern und 10 Faksimiles. VIII, 184 Seiten. 8°. Geheftet M. 3.—, in biegsamem Leinenband M. 4.—, in echtem Leder M. 5.—.

II. Band: J. S. BACH ALS VOKALER TONDICHTER. Mit 1 Vollbild, 10 Notenbeilagen und 10 Faksimiles. IV, 217 Seiten. 8°. Geheftet M. 3.—, in biegsamem Leinenband M. 4.—, in echtem Leder M. 5.—.

Wie alle Arbeiten des bekannten Heidelberger Gelehrten ist das Buch von scharf geprägter Eigenart und nimmt energische, selbständige Stellung zu der so viel behandelten Bachfrage. Speziell die bahnbrechenden Untersuchungen André Pirros werden beleuchtet und mannigfach ergänzt.

Johann Philipp Krieger, Verzeichnis der von ihm 1682—1725 in Weißenfels aufgeführten, sowie sonst in Bibliotheken handschriftlich erhaltenen eigenen Kirchenstücke. Als Nachtrag zu Rob. Eitners Quellenlexikon aus Band 52—53 der Denkmäler deutscher Tonkunst wieder abgedruckt und herausgegeben von Max Seiffert. 113 Seiten. 8°. Geheftet M. 3.—, gebunden M. 4.—.

Das Verzeichnis führt das Lebenswerk Kriegers in einer Ausdehnung

und Fülle vor unsere Augen, die nach den wenigen erhaltenen Resten niemand ahnen konnte. Etwa 60 Kirchenstücke Kriegers lassen sich noch zusammenbringen, rund 2000 aber hat er der Kirche wirklich geschenkt. Eine unabsehbare Menge anonymer Stücke ist in den deutschen Bibliotheken und Archiven geborgen; es wird die Aufgabe künftiger Musikforschung sein, Kriegers Verzeichnis bei der Durchsicht dieser Bestände als eines der wichtigsten Hilfsmittel zur Identifizierung zu gebrauchen. Dieser Zweck rechtfertigt wohl den vollständigen Abdruck des Titelverzeichnisses von Kriegers eigenen Kompositionen. Es ist alphabetisch geordnet und fügt den Titeln die wichtigsten Unterscheidungsmerkmale bei: Besetzung, Datum der ersten Weißenfelser Aufführung, Seitenzahl der ersten Erwähnung im Verzeichnis, wo sie möglich war, Angabe des Textdichters und etwaigen Fundort.

Dieses Verzeichnis ist als Nachtrag zu Eitners Quellenlexikon anzusehen; ein ebenso angelegtes Verzeichnis der Werke Johann Kriegers wird als weitere Ergänzung zu dem Quellenlexikon binnen Jahresfrist erscheinen.

Jugendbriefe Robert Schumanns, herausgegeben von Clara Schumann. 4., durchgesehene Auflage. IV, 315 S. 8°. Geh. M. 6.—, geb. in Halbpergament M. 7.—, in Leder M. 8.—.

Der ganze Jugendmut Schumanns, sein ungebundenes, so anziehendes, von echtem Humor verklärtes Wesen tritt uns in dieser Briefsammlung entgegen. Das Köstlichste in ihr sind die Auszüge aus Briefen an Clara Schumann — die Geschichte der Liebe des Künstlers zu seiner weltberühmten Gattin.

Die Symphonie nach Beethoven von Felix Weingartner. 3., vollständig umgearbeitete Auflage. IV, 113 Seiten. 8°. Geheftet M. 2.—, gebunden M. 3.—.

Die Gelegenheit, eine dritte Auflage der vorliegenden Abhandlung zu veranstalten, hat der Verfasser mit besonderer Freude ergriffen, sehnte er sich doch schon lange danach, seine Äußerungen über Brahms einer gründlichen Revision zu unterziehen. Der Stoff ist im übrigen übersichtlicher geordnet, vieles weggelassen, noch mehr hinzugefügt worden, so daß eine vollständige Umgestaltung, wenigstens was die äußere Form betrifft, dabei herausgekommen ist.

Franz Liszts Gesammelte Schriften, Volksausgabe, 4 Bände in 2 Doppelbänden. Beide Doppelbände geheftet M. 6.—, in biegsamem Leinenband M. 8.—, in echtem Leder M. 10.—.

I. Band: CHOPIN. Liszts berühmtes Werk über den großen Klavierpoeten in der umgeänderten 3. Ausgabe, übersetzt von La Mara. VIII, 176 Seiten. 8°.

II. Band: WAGNER. Zusammenstellung aller Schriften Liszts über Wagner nach der Übersetzung von L. Ramann. VIII, 244 Seiten. 8°.

III. Band: DIE ZIGEUNER UND IHRE MUSIK IN UNGARN. Das viel angefeindete Buch in wiederhergestellter Urform nach Peter Cornelius. VI, 173 Seiten. 8°.

IV. Band: AUSGEWÄHLTE SCHRIFTEN. Enthält das Wichtigste von Liszts sämtlichen übrigen Schriften, zusammengestellt von J. Kapp. VI, 402 Seiten. 8⁰.

Die Anschaffung der großen Ausgabe war für viele infolge des immerhin ziemlich hohen Preises nicht möglich; durch die vorliegende wohlfeile Ausgabe ist nun einem jeden der reiche Inhalt der Lisztschen Gedankenwelt mühelos erschlossen: So bedeutet diese Ausgabe ein Ereignis auf musikliterarischem Gebiete, das fördernd und belebend auf die Kenntnis Franz Liszts und seiner Kunst wirken wird.

Franz Liszts Symphonien und symphonische Dichtungen. Erläuterungen herausg. von Alfred Heuß. Band-Ausgabe der „Kleinen Konzertführer". 195 S. 8⁰. Geh. M. 2.—, geb. M. 3.—.

Obwohl Liszts symphonische Dichtungen und Symphonien bekanntlich Programmschöpfungen sind und größtenteils von Liszt selbst ein erläuterndes Vorwort erhalten haben, sind eingehendere Erläuterungen für die allermeisten Hörer zum bessern Verständnis dieser exklusiven Programmwerke doch fast unbedingt nötig. Solche bieten die hier zu einem Bande vereinigten „Erläuterungen zu Franz Liszts Symphonien und symphonischen Dichtungen", die aus der Feder berufener Lisztkenner stammen (Heuß, Kretzschmar, v. Mojsisovics, Münzer, Pohl). Die verschiedene Autorschaft, entfernt davon, der Sammlung zum Nachteil zu gereichen, gibt ihr vielmehr einen besonderen Reiz, und zudem wird niemand in der Betrachtung und Beurteilung des Lisztschen Schaffens eine gewisse Einheitlichkeit vermissen.

Liszt und die Frauen von La Mara. Mit 23 Vollbildern, VIII, 321 Seiten. 8⁰. Geheftet M. 6.—, in biegsamem Leinenband M. 7.—, in echtem Leder M. 8.—.

Wie Liszt geliebt hat und geliebt wurde, was er als Freund gewesen, wie sein adeliger Sinn, seine große Seele sich bewährte in Freud und Leid derer, die ihm teuer waren, davon zeugen die Blätter dieses Buches, und in der Gestalten Fülle, die ihn umgab, erhebt sich lebendig seine eigene hohe Gestalt in ihrer schönen Menschlichkeit.

Liszt-Brevier von Dr. Julius Kapp. Mit 6 Abbildungen. VIII, 104 Seiten. 8⁰. In Pappband gebunden M. 2.—.

Nachdem ein einleitender Abschnitt den Leser mit den Eigentümlichkeiten von Liszts literarischer Tätigkeit bekannt gemacht und ihn in das Verständnis der Werke eingeführt hat, tritt dieser in den Bannkreis der Lisztschen Kunstwelt selbst ein. Um von dieser ein möglichst lebendiges Bild zu geben, sind den Aussprüchen aus den Schriften auch noch die wertvollsten Stellen aus den Briefen des Meisters (sämtlich in deutscher Sprache) zugesellt.

Richard Wagner an Theodor Apel, Briefe. Herausgegeben von Theodor Apel. VIII, 95 Seiten. 8°. Geheftet M. 3.—, in Halbpergament mit Golddruck M. 4.—, in echtem Leder M. 5.—.

Der Briefwechsel umfaßt die Jahre 1832—1836. Von seinem böhmischen Aufenthalt und der Situation, in der seine erste Operndichtung entstand, führt er uns über Würzburg, Lauchstädt, Rudolstadt nach Magdeburg, wo Wagner bis zum Frühjahr 1836 als Musikdirektor tätig war. Über das Werden seiner Werke — der Feen, des Liebesverbots, der Ouvertüre zu dem Drama Theodor Apels „Columbus" und der kleinen Gelegenheitsarbeiten — berichtet er ebenso ausführlich, wie über die schwierige und oft so unerquickliche Tätigkeit als Musikdirektor.

Briefwechsel zwischen Richard Wagner und Franz Liszt. 3., erw. Aufl. (Volksausg.), herausgeg. v. Erich Kloß. Zwei Teile in einem Band. I. Teil 1841—1853. VI, 351 Seiten. 8°. II. Teil 1854—1882. II, 346 Seiten. 8°. Geheftet M. 5.—, in biegsamem Leinenband M. 6.—, in echtem Leder M. 7.50.

Als notwendig gewordene Publikation sind die vollständigen Briefe Richard Wagners an Franz Liszt in einer Volksausgabe erschienen, die genau nach dem Originalwortlaut revidiert worden ist. Ungemein bedeutungsvoll ist auch die Rekonstruktion zahlreicher Briefstellen, die beim ersten Erscheinen des Buches in Rücksicht auf zahlreiche damals noch lebende Persönlichkeiten wegfallen mußten. Der Briefwechsel ist bis zum Tode Richard Wagners fortgeführt worden.

Richard Wagner über „Tristan und Isolde". Aussprüche des Meisters über sein Werk. Aus seinen Briefen und Schriften zusammengestellt und mit erläuternden Anmerkungen versehen von Dr. Edwin Lindner. XXXII, 390 S. 8°. Geheftet M. 5.—, gebunden M. 6.50.

Der Verfasser will den zahlreichen Freunden der Wagnerschen Kunst gerade mit dieser Sammlung etwas Besonderes bieten. „Tristan und Isolde" hat dem Meister mancherlei Sorge gebracht; er schuf aber das Werk mit solch einer Glut der Begeisterung, die uns vor allem in den feurigen brieflichen Ergüssen an seine edle Freundin Mathilde Wesendonk entgegenströmt.

Das vorliegende Werk ist übersichtlich in vier Teile gegliedert: der erste bringt Wagners Aussprüche über „Tristan" in seinen Briefen, der zweite die in den Schriften enthaltenen; im dritten Abschnitt finden wir die Mitteilungen über „Tristan" aus der Autobiographie „Mein Leben", und der letzte Teil bietet viel des Interessanten, was der Meister im anregenden Unterhaltungsgespräch über sein Werk äußerte. Ein kurzer Anhang beschließt das Ganze.

Richard Wagner über „Die Meistersinger von Nürnberg" von Erich Kloß. Aussprüche Richard Wagners über sein Werk in Schriften und Briefen. IV, 86 Seiten. 8°. Geheftet M. 1.50, gebunden M. 2.—.

Wir bemerken hier, wie Richard Wagner in seinen Schriften und Briefen selbst der beste Führer durch sein Werk ist — sowohl für das Publikum, wie auch für die mitwirkenden Künstler.

Richard Wagner über den Ring des Nibelungen. Aussprüche des Meisters über sein Werk in Schriften und Briefen. Begonnen von Erich Kloß. Fortgesetzt und mit Anmerkungen versehen von Hans Weber. XII, 132 Seiten. 8°. Geh. M. 3.—, geb. M. 4.—.

Erich Kloß hat die vorliegende Arbeit wenige Tage vor seinem Tode begonnen, um sie seinen zuvor erschienenen Zusammenstellungen der Aussprüche Richard Wagners über „Lohengrin“ und „Die Meistersinger von Nürnberg“ anzureihen. Nun hat sie ohne ihn weitergeführt und vollendet werden müssen.

Die Fülle des Materials war naturgemäß beim „Ring des Nibelungen“ unvergleichbar größer und erforderte eine enger begrenzte Auswahl, um im geeigneten Rahmen bleiben zu können. Das Statthafte solcher Beschränkung liegt in der offenen Absicht der Herausgabe: die Beschäftigung mit den Schriften und Briefen des Bayreuther Meisters nicht entbehrlich, sondern erforderlich zu machen. Die Quellen sollen nicht erschöpft, sondern eindringlich zu ihnen hingeleitet werden.

Richard Wagner über „Tannhäuser“. Aussprüche des Meisters über sein Werk. Aus seinen Briefen und Schriften sowie anderen Werken zusammengestellt und mit erläuternden Anmerkungen versehen von Dr. Edwin Lindner. LIX, 572 Seiten 8°. Geheftet M. 6.—, gebunden M. 7.50.

Seinen in unserem Verlage erschienenen Sammlungen der Aussprüche Wagners über „Tristan“ und „Parsifal“ hat der Heraugeber in ziemlich gleicher Anlage und Ausführung eine Schrift über „Tannhäuser“ folgen lassen. Dieselbe unterscheidet sich von seinen Vorgängern insofern, als bei der Fülle des vorhandenen schriftlichen und brieflichen Materials es sich nötig machte, nur das Hauptsächlichste und Wichtigste in großem, das weniger Wesentliche aber in kleinem Druck zu bringen, um dadurch den Umfang des Buches in mäßigen Grenzen zu halten. Die Nützlichkeit und Brauchbarkeit derartiger Sammlungen seitens kompetenter Beurteiler ist schon vielfach anerkannt worden; auch diese „Tannhäuser“-Schrift dürfte in den Kreisen der zahlreichen Wagnerfreunde in gleicher Weise begrüßt werden, wie schon früher „Tristan“ und „Parsifal“.

Richard Wagner über „Parsifal“. Aussprüche des Meisters über sein Werk. Aus seinen Briefen und Schriften sowie anderen Werken zusammengestellt und mit erläuternden Anmerkungen versehen von Dr. Edwin Lindner. XLVIII, 221 Seiten. 8°. Geheftet M. 4.—, gebunden M. 5.—.

Die freundliche Aufnahme der Arbeit über „Tristan und Isolde“ seitens der Kritik hat den Verfasser veranlaßt, eine ähnliche über „Parsifal“ herauszugeben. Und bei dem besonders regen Interesse, dem dies letzte und erhabenste Werk des Bayreuther Meisters augenblicklich in allen Kreisen der begeisterten Bewunderer der Wagnerschen Tonschöpfungen begegnet, dürfte eine Sammlung der Aussprüche des Meisters gerade über den „Parsifal“ wohl allseitig mit Freuden begrüßt werden. Der ziemlich reiche Stoff ist ebenso, wie im „Tristan“,

in vier Teile gegliedert; eine Einführung über den Werdegang und die Schicksale des Werkes, ferner kurzgefaßte Überschriften in Registerform, sowie zahlreiche erläuternde Fußnoten und ein ausführliches Namen- und Sachregister erhöhen den Wert und die Brauchbarkeit des Buches wesentlich.

Richard Wagner. Parsifal. Dichtung—Entwurf—Schriften. IV, 100 Seiten. 8°. Geheftet Mk. 1.—, gebunden in Pappband Mk. 1.50.

In diesem Bändchen sind aus Richard Wagners Schriften die Stücke zusammengefaßt, die sich auf sein letztes Drama, das Bühnenweihfestspiel „Parsifal", beziehen. Der Stoff, seine Bearbeitung, die Dramatisierung und Inszenierung dieses großen Werkes hat den Meister bekanntlich über 25 Jahre in Anspruch genommen, vom Karfreitag 1857 bis zu seinem Ende 1883. Dieses große Material hat Herr Professor R. Sternfeld, der Herausgeber dieses Bändchens, hier in kurzgefaßter und übersichtlicher Weise derartig zusammengestellt, daß ein jeder einen tiefen Einblick in die Werkstätte des schaffenden Genius erhält.

Richard Wagner, Schriften über Beethoven, herausgegeben von Professor Dr. R. Sternfeld. VIII, 168 Seiten. 8°. Geheftet M. 2.—, gebunden in Pappband M. 2.50.

Dem oft geäußerten Wunsche nach einer Zusammenstellung der Schriften Wagners über Beethoven kommt diese Sammlung entgegen. Von der berühmten Jugendnovelle „Eine Pilgerfahrt zu Beethoven" bis zu der letzten tiefgründigen Schrift „Beethoven" überschauen wir die nie rastende geistige Beschäftigung Wagners mit dem Menschen und dem Musiker, den er als höchsten Genius, als Leitstern seines Lebens verehrt hat. Wer könnte besser als der große Nachfolger den Leser einführen in das Geheimnis des Beethovenschen Geistes und Schaffens, wer verständnisvoller und begeisternder über die Meisterwerke, Ouvertüren und Symphonien, besonders über die neunte Symphonie, sprechen, als der kongeniale Künstler, der die Herrlichkeit dieser Musik im tiefsten empfand und sie praktisch nachschaffend zu neuem Leben erweckt hat?

Richard Wagner. Ausgewählte Schriften über Staat und Kunst und Religion (1864—1881). Mit einem Vorwort von Hans Freiherr von Wolzogen. 2. Aufl. XVIII, 241 Seiten. 8°. Geh. Mk. 1.50, geb. in Pappband M. 2.—.

Zum zweiten Male gehen „Wagners Ausgewählte Schriften" in neuer, moderner Ausstattung in die Welt. Für jeden Gebildeten ist es unerläßlich zu wissen, was Richard Wagner, der größte Komponist seiner Zeit, über die Kunst und alles, was mit ihr zusammenhängt, in so ausgiebiger Weise ein reiches Leben hindurch zu sagen gehabt hat. Das alles ist in dem Bande dieser Schriften enthalten, deren früheste, von 1864, der Künstler dem Könige Ludwig weihte, um ihm die Kunst zu zeigen, und deren letzte, von 1881, er dem deutschen Volke hinterließ.

Richard Wagner, Über das Dirigieren. IV, 83 Seiten. 8°. Geheftet M. —.50, gebunden in Pappband M. 1.—.

In dieser Schrift geißelt Wagner, ohne Rücksicht auf den Ruhm ge-

feierter Kapellmeister, mit großer Schärfe und überlegener Ironie die Verständnislosigkeit, Oberflächlichkeit und Gleichgültigkeit der meisten deutschen Dirigenten und ihre Unfähigkeit, sich aus der Gewohnheit des Hergebrachten zu feurigen und anregenden Leistungen zu erheben. Dem entgegen stellt er seine Meinung über das Dirigieren bedeutender Tonstücke, besonders der Symphonien Mozarts und Beethovens und der Ouvertüren Webers und endlich einiger seiner eigenen, von den Dirigenten arg mißverstandenen Werke.

Die Schrift wirft ein Licht auf die musikalischen Strömungen der Zeit seit Beethovens Tod und charakterisiert die Wandlung im Wesen der ausübenden Musiker in Deutschland.

Richard Wagner, Zukunftsmusik. VIII, 60 Seiten. 8°. Geheftet M. —.50, gebunden in Pappband M. 1.—.

Die vorliegende Schrift ist eines der zahlreichen Bekenntnisse, in denen Wagner immer wieder sich und seinen Freunden Rechenschaft abzulegen sich gedrungen fühlte; sah er sich und sein hohes Streben in einer fremden und wiederstrebenden Welt, unverstanden und verkannt, so wollte er, wenn nicht die unbelehrbare Öffentlichkeit, so wenigstens die Freunde, die ihm hie und da erwachsen und mit Liebe entgegengekommen waren, durch Aufschlüsse über sein Werden und Wollen aufklären.

Richard Wagner, Das Judentum in der Musik. VII, 70 S. 8°. Geh. M. —.50, geb. in Pappband M. 1.—.

Richard Wagners Aufsatz „Das Judentum in der Musik“ ist die bekannteste und meistgenannte seiner literarischen Arbeiten, die seinerzeit ein ungeheures Aufsehen hervorrief; die Arbeit besteht aus zwei Abschnitten; deren Abfassung durch zwei Jahrzehnte getrennt ist. Der erste wurde im Sommer 1850 geschrieben und erschien Anfang September in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ unter Pseudonym; der zweite, in der Form eines Briefes an Frau von Muchanoff vom 1. Januar 1869, ist Ende 1868 verfaßt worden. In neuerer Zeit hat eine Schrift wohl noch nie einen solchen Lärm hervorgerufen; wochenlang war in der Öffentlichkeit von nichts anderem die Rede. Noch heute hat die Schrift ihre Bedeutung, einesteils als wichtige Urkunde ihrer Zeit und anderenteils als ein charakteristisches Dokument für ihren freimütigen Verfasser.

Richard Wagner, Was ist deutsch? Schriften und Dichtungen des Meisters für die Zeit des heiligen Deutschen Krieges, ausgewählt von R. Sternfeld. VI, 104 Seiten. 8°. Geheftet M. 1.—, gebunden in Pappband M. 1.50.

Unter den großen geistigen Führern, zu denen das deutsche Volk in dieser heiligen Kriegszeit emporblickt, darf auch Richard Wagner nicht fehlen; dessen Leben ein einziger Kampf war für die heilige deutsche Kunst. — Aus dem überreichen Schatz seiner Schriften wird hier von Prof. R. Sternfeld ein Bändchen zusammengestellt, das die wichtigsten, für unsere Kriegszeit bedeutungsvollen Aufsätze und Dichtungen enthält. Voran steht die schöne Schrift »Was ist deutsch?« mit ihrem tiefen, jetzt schon volkstümlich gewordenen Satze: »deutsch sein heißt, eine Sache um ihrer selbst willen treiben«. Es sei ferner aus dem reichen Inhalt der wundervolle

Entwurf des Dramas „Wieland der Schmied“ hervorgehoben, der noch viel zu wenig bekannt ist, endlich die Erzeugnisse des Anteils Wagners an dem Jahre 1870, besonders der Schluß der Schrift „Beethoven“. Der Schöpfer des „Lohengrin“ und des „Siegfried“ möge seinem Volk in großer Zeit eine Leuchte sein!

Richard Wagner. Sein Leben in Briefen. Eine Auswahl aus den Briefen des Meisters mit biographischen Einleitungen hrsg. v. Dr. Carl Siegmund Benedict. Mit einem Bildnis, VIII, 472 Seiten. 8°. Geh. M. 5.—, geb. M. 6.50.

In den 17 Bänden Wagnerscher Briefe, die uns jetzt vorliegen; findet sich ein Material angesammelt, das uns das Leben und Streben des Genius; seine Leiden und seine Triumphe zwar nicht lückenlos, aber mit einer Anschaulichkeit und Unmittelbarkeit ohnegleichen widerspiegelt. Um auch denen die wichtigsten Teile dieses Lebens- und Charakterbildes nicht vorzuenthalten, denen aus äußeren Gründen die Erwerbung der ganzen Sammlung nicht möglich ist, haben wir diesen Auswahlband Wagnerscher Briefe unter dem Titel „Wagners Leben in Briefen“ erscheinen lassen. In diesem Band sind, in chronologischer Anordnung und mit verbindendem Text versehen, diejenigen Briefe vereinigt, die für die Beurteilung Wagners, des Menschen und des Künstlers, von besonderer Bedeutung sind, in denen sich sein Denken und Fühlen, seine Kunst- und Lebensanschauung am klarsten und charakteristischsten äußert. Es dürfte dieses Buch daher hervorragend geeignet sein, die noch immer zu wenig gekannte menschliche Persönlichkeit des Bayreuther Meisters unserem Volke nahe zu bringen. Die Herausgabe ist im Einverständnis mit dem Hause Wahnfried auf Anregung des Richard Wagner-Verbandes deutscher Frauen erfolgt.

Richard Wagner als Vortragsmeister (1864—1876). Erinnerungen von Julius Hey. Herausgegeben von Hans Hey. Mit 3 Bildnissen und 2 Faksimiles. XII, 253 Seiten. 8°. Geh. M. 6.—, gebunden in Leinwand M. 7.—, in echtem Leder M. 8.—.

In lebhafter Art schildert der Verfasser die Zeit von seiner ersten Begegnung mit Wagner im Jahre 1864 bis zum Abschluß der Bayreuther Festspiel-Vorproben 1875/1876, zu denen er als gesangstechnischer Beirat von Wagner berufen worden war. — Der rege Gedankenaustausch der beiden Männer, sowie die detaillierte Schilderung einiger intimer Proben Wagners mit seinen Sängern bieten jedem Künstler eine Fülle von Anregung.

Richard Wagner an Mathilde Wesendonk. Tagebuchblätter und Briefe. 1853—1871. Herausgegeben, eingeleitet und erläutert von Wolfgang Golther. Mit einem Bildnis und einem Noten-Anhang „Fünf Gedichte für eine Frauenstimme“. 54.—58. Auflage. Volksausgabe. 424 S. 8°. Geb. M. 2.—.

Seit dem ersten Erscheinen der „Tagebuchblätter und Briefe“, die inzwischen über 40 unveränderte Auflagen erlebten, sind viele neue Urkunden erschlossen worden, darunter Richard Wagners Autobiographie, woraus die Beziehungen des Meisters zum Hause Wesendonk viel genauer festgestellt werden können, als zur Zeit der ersten Auflage 1904. In der neuen ausführlichen Ein-

leitung sind vom Herausgeber alle diese Zeugnisse gesammelt worden. Und diese, auf tatsächliche Urkunden begründete Einleitung enthält zugleich die beste und zuverlässigste Erläuterung zu den Briefen. Die zahlreichen kleinen undatierten Zettel aus der Züricher Zeit sind nun in die richtige Reihenfolge gebracht und gewähren ein lebendiges Bild vom Verkehr Wagners mit Wesendonks. Zwei Wendepunkte treten hervor: Wagners Einzug ins Asyl auf dem grünen Hügel im April 1857 und die versagte Zuflucht ins Asyl im März 1864. Zwischen diesen beiden Ereignissen spielt sich das Drama ab: was vorhergeht, ist nur Einleitung, was folgt, ein wehmütiger und doch versöhnlicher Nachklang. Ein neues Bild von Frau Wesendonk ist dem Bande vorangestellt. Verleger und Herausgeber haben dafür gesorgt, daß die neue Ausgabe in Form und Gehalt den Ansprüchen der Gegenwart genügt. Es ist zu hoffen, daß das Buch in seiner neuen Gestalt ebenso freudig aufgenommen wird wie beim ersten Erscheinen. Die Tagebuchblätter und Briefe gehören zu den wichtigsten und wertvollsten Zeugnissen für Richard Wagners Lebensgeschichte.

Johann Joseph Abert (1832–1915). Sein Leben und seine Werke von Hermann Abert. Mit zwei Bildnissen. Geheftet M. 4.—, gebunden 5.—.

Mit J. J. Abert († 1. April 1915) ist der letzte bedeutende Vertreter einer ehemals hoch angesehenen Kunstrichtung dahingegangen. Schon rein äußerlich betrachtet, umfaßt sein langes Leben einen der wichtigsten Abschnitte der deutschen Musikgeschichte, denn es erstreckt sich von der Zeit Spohrs über die Kampfjahre unter Wagner und Liszt bis in die allerjüngste Zeit hinein. Es handelt sich nicht allein um das Leben eines Mannes, der sich durch Charakter und Talent zu einer hoch angesehenen Stellung emporgearbeitet hat, sondern auch eines Künstlers, der in lebendiger Fühlung mit dem geistigen Leben seiner Zeit stand Neben der allgemeinen Kunstgeschichte finden natürlich die Stuttgarter Theater- und Musikverhältnisse, die in lebhaftem Gegensatze zu heute den Charakter des Stillebens mit gelegentlich unfreiwilliger Komik trugen, eingehende Erörterung.

Robert Franz-Brevier, herausgegeben von Didi Loë. Mit einem Geleitwort von Ella von Schultz-Adaïewsky und mit einem Titelbild. Geh. M. 1.50, geb. M. 2.—.

Diese Aussprüche sind nicht nur von Interesse für den Musiker, sondern auch für die ganze gebildete deutsche Welt, denn, wie Louis Ehlert in seinen Briefen über Musik so richtig sagt: „Sein Genie reifte, wie alle wahren Talente unter der Sonne einer tüchtigen Bildung", und zwar einer allgemeinen Geistes- und Herzensbildung, welche letztere Franz selber weit über die erstere stellte. Lernen wir den Musiker Franz aus seinen Liedern, die als „klassische Blüten deutscher Tonkunst anerkannt und belobt sind", bewundern und lieben, so gewähren uns diese Aussprüche einen Einblick in das reiche Innenleben einer der besten Söhne Deutschlands.

Rosa Sucher, Kgl. Preuß. Kammersängerin. **Aus meinem Leben.** Mit 4 Bildnissen. IV, 95 S. 8°. Geh. M. 3.—, geb. M. 4.—.

In dem vorliegenden Werke hat die große Wagnersängerin Frau Professor

Rosa Sucher geb. Hasselbeck ihre Lebenserinnerungen niedergelegt. Schon von Kind auf zeigte die Künstlerin große Neigung für Gesang; sie gewährt dem Leser in den vorliegenden Blättern Einblick in die mit ernster Arbeit und unermüdlicher Schaffensfreude erfüllten Studienjahre und führt ihn in lebendigen Schilderungen durch die ganze Zeit ihres vielbewunderten künstlerischen Schaffens bis zu den größten Erfolgen ihrer glänzenden Bühnenlaufbahn.

Das Buch ist mit vier vortrefflichen Bildnissen versehen, von denen je eines Rosa Sucher in der Rolle als „Isolde", „Brünnhilde" und „Evchen" darstellt.

Stephen Heller, von Rudolf Schütz. Ein Künstlerleben. Mit 5 Abb. X, 140 Seiten. 8°. Geh. M. 3.—. geb. in Leinen M. 4.—.

Diese Lebensbeschreibung stellt das Leben und Wirken Stephen Hellers zum erstenmal umfassend dar. Sie legt Wert darauf, den Künstler selbst oder seine Freunde möglichst oft zu Worte kommen zu lassen. Die Tätigkeit Hellers als Musikschriftsteller wird eingehend berücksichtigt. Zahlreiche Briefe des Künstlers, von denen die an Robert Schumann besonders genannt seien, gewähren interessante Einblicke in das Denken und Fühlen dieses Vertreters poesievoller Kleinkunst in der Klavierkomposition.

Wilhelm Hill von Karl Schmidt. LEBEN UND WERKE. Mit einem Bildnis des Komponisten. IV, 146 Seiten. 8°. Geheftet M. 3.—, gebunden M. 4.—.

Hill gehört seinen technischen Mitteln nach noch zur älteren Schule, verfügt aber über eine so gesunde Melodik, daß ein Teil seiner Kompositionen der reproduzierenden Musikwelt, den Berufsmusikern wie Dilettanten, neu angeboten werden muß. Mit großer Liebe hat der Verfasser die zahlreichen Kompositionen für Gesang, Klavier und für Kammermusik zusammengestellt und bei der Besprechung der Druckwerke das Lebensfähige angemerkt.

Hugo Wolf von Ernest Newman. Aus dem Englischen übersetzt von Dr. Hermann von Hase. Mit 22 Abbildungen und 6 Faksimiles. Zweites Tausend. XII, 263 Seiten. 8°. Geh. M. 4.—, geb. in Leinwand M. 5.—, geb. in Leder M. 6.—.

Eine Biographie in dieser Gestalt fehlte uns bis jetzt; ein Werk von 17 Bogen, das eine vollständige Lebensbeschreibung und eine vollständige Würdigung von Wolfs Schaffen bringt, ist das, was das musikalische Publikum braucht. Die deutsche Übersetzung liest sich, nach einem uns zugegangenen Schreiben eines Freundes Hugo Wolfs, wie ein deutsches Original; das handliche Format, sowie die zahlreichen Bilder und Faksimiles, die zum Teil hier zum erstenmal veröffentlicht werden, machen das Werk noch besonders empfehlenswert.

Hugo Wolf. Familienbriefe. Eine Persönlichkeit in Briefen. Herausgegeben von Edmund von Hellmer. Mit 3 Vollbildern. VIII, 159 Seiten. 8°. Geheftet M. 3.—, gebunden in Leinwand M. 4.—, in Leder M. 5.—.

Die vorliegenden Briefe erstrecken sich über einen Zeitraum von mehr

als 25 Jahren, von den ersten Spuren geistiger Selbständigkeit bis zum traurigen Ende. Ohne jeden Gedanken an spätere Publizität offenbart sich hier ein Mensch in seiner lebendigen Eigenart, in seinem Temperament, vom täglichen Nahrungs- und Kleidungsbedürfnis bis zu den höchsten künstlerischen Ekstasen. Hier, wenn irgendwo, zeigt sich, wie dieser Mann von Jugend auf, anfangs sich selbst unbewußt, den Weg zu einem hohen künstlerischen Ziele verfolgt. In ihrer Gesamtheit geben diese Briefe das Bild eines Lebensganges, wie es ergreifender schwerlich gedacht werden kann.

Hugo Wolfs Musikalische Kritiken von Dr. Richard Batka und Dr. Heinrich Werner. Im Auftrage des Wiener Akademischen Wagner-Vereins. Mit einem Bildnis. VIII, 378 S. 8°. Geheftet M. 7.50, gebunden in Leinwand M. 9.—, in Leder M. 10.—.

Hugo Wolfs Kritiken, die einst im musikalischen Leben Wiens einen Entrüstungssturm gegen den enthusiastischen Wagnerapostel angefacht haben, werden heute einem um so größeren Interesse in der Öffentlichkeit begegnen, als ihr Autor inzwischen als Reformator des Liedes verdiente Anerkennung gefunden hat.

In diesen geistvollen Kritiken ist, um das wahre Bild nicht zu verschleiern, davon abgesehen worden, die mannigfachen und unberechtigten Angriffe zu tilgen, die der Verfasser in fast krankhafter Heftigkeit bei jeder sich ihm bietenden Gelegenheit gegen Johannes Brahms gerichtet hat. Eine Ausscheidung dieser Bestandteile würde das Bild des furchtlosen, wenn auch einseitigen Kritikers fälschen.

Dem Kapitel „Kunst und Charakter“ ist mehr als eine Kritik gewidmet.

Hugo Wolf in Maierling, eine Idylle. Mit Briefen, Gedichten und Noten, Bildern und Faksimiles, herausgegeben von Heinrich Werner. IV, 72 S. 8°. Geheftet M. 3.—, gebunden M. 4.—.

Hugo Wolf hat anfangs der 80er Jahre des vorigen Jahrhunderts mehrere Sommer in dem idyllisch gelegenen Wienerwalddörtchen Maierling verlebt, und sein dortiges Leben ist ihm selbst zur Idylle geworden, wie seine in dem vorliegenden Büchlein zum erstenmal zur Veröffentlichung gelangenden Briefe und Gedichte offenbar machen. Aus allen diesen interessanten, meist humorvollen Dokumenten leuchtet die trotz ihrer damaligen Jugend schon äußerst markante Persönlichkeit des deutschen Liederfürsten hervor, weshalb diese Publikation, wenn sie auch eine scheinbar abseits von dem eigentlichen Werdegang des Tondichters liegende Episode behandelt, für die Erfassung des Gesamtlebensbildes Hugo Wolfs gewiß von großem Werte ist. Die reproduzierten Bilder, Noten- und Brieffaksimiles tragen viel zur plastischen Darstellung der nach persönlichen Erinnerungen Beteiligter geschilderten „Idylle“ bei.

Engelbert Humperdinck von Otto Besch. Mit 8 Abbildungen und 2 Faksimiles. VIII, 195 S. 8°. Geheftet M. 4.— gebunden M. 5.—.

Der 60. Geburtstag Engelbert Humperdincks ist der äußere Anlaß für die

vorliegende erste biographische Würdigung dieses Mannes gewesen, für deren Zustandekommen gerade in unseren Tagen auch besonders triftige innere Gründe vorhanden sind. Unter dem Einfluß der Pseudokunst unserer modernen Operette ist der gesunde musikalische Geschmack in weiten Kreisen ungünstig beeinflußt worden. Infolgedessen ist es außerordentlich zu begrüßen, daß mehr und mehr die Männer zur Geltung kommen, die uns den Segen einer echten Volkskunst vermitteln. Engelbert Humperdinck steht hier an einer der ersten Stellen.

Debussy. Eine kritisch-ästhetische Studie von Giacomo Setaccioli. Autorisierte Übersetzung nach der zweiten Auflage der italienischen Ausgabe von Friedrich Spiro. Mit 40 Notenbeispielen aus Debussys Werken und einer vollständigen Thementabelle zu Pelleas und Melisande. VI, 104 Seiten. 8°. Geheftet M. 3.—, gebunden M. 4.—.

Eine objektive, auf gründlicher Kenntnis und Analyse seiner Werke beruhende Untersuchung tat not; der römische Professor Setaccioli, notorisch einer der ersten Theoretiker des modernen Italien, hat sie geliefert, und er gelangt zu Resultaten, die jedem Leser einleuchten müssen, dabei in gefälliger, bei aller Strenge der Logik oft humorvoller Art vorgelegt werden.

Musikalische Studienköpfe von La Mara.

I. Band: ROMANTIKER. Mit 7 Bildnissen. 11., überarbeitete Auflage. VIII, 466 S. 8°. Geheftet M. 4.—, gebunden M. 5.—.

II. Band: AUSLÄNDISCHE MEISTER. Mit 1 Lichtdrucktafel. 7., umgearbeitete Auflage. VIII, 352 Seiten. 8°. Geheftet M. 4.—, gebunden M. 5.—.

III. Band: JÜNGSTVERGANGENHEIT. Mit 6 Bildnissen. 7., neubearbeitete Auflage. VI, 318 Seiten. 8°. Geheftet M. 4.—, gebunden M. 5.—.

IV. Band: KLASSIKER. Mit 1 Lichtdrucktafel. 4., umgearbeitete Auflage. IV, 491 Seiten. 8°. Geh. M. 4.—, geb. M. 5.—.

V. Band: DIE FRAUEN IM TONLEBEN DER GEGENWART. Mit 24 Bildnissen. 3., neubearbeitete Auflage. XI, 380 Seiten. 8°. Geheftet M. 4.—, gebunden M. 5.—.

Geschichte der Programmusik von ihren Anfängen bis zur Gegenwart von Otto Klauwell. VIII, 426 S. 8°. Geh. M. 6.—, geb. in Leinen M. 7.—, in echtem Leder M. 8.50.

Der Verfasser gibt in der Hauptsache eine Darstellung der geschichtlichen Entwicklung der Programmusik und zieht auch die Frage ihrer ästhetischen Berechtigung in den Kreis seiner Betrachtung, und gerade hiermit dürfte er einem aktuellen Bedürfnis, wie in unserm heutigen Musikleben kaum ein zweites von gleicher Bedeutung zu finden ist, entgegenkommen.

Stimmbildung von Karl Scheidemantel. 5. veränderte Auflage. 80 Seiten, 8°. Geheftet M. 1.50, gebunden M. 2.—.

Ohne gelehrtes Beiwerk redet hier ein hervorragender Praktiker klar und für jeden verständlich über ein von ihm souverän beherrschtes Gebiet der Kunstübung. Scheidemantels Lehrweise vermeidet alles rein Mechanische, fordert vielmehr vom Schüler fortgesetzt intellektuelles Mitarbeiten. Das Büchlein führt von den ersten Atemübungen bis zum gesangstechnischen Studium einer Arie, und überall spricht sich nicht nur pädagogisches Geschick, sondern auch echtes künstlerisches Verständnis aus.

Voice-Culture by Karl Scheidemantel, translated by C. Karlyle. 2nd rev. edit. VI, 78 S. 8°. Geh. M. 1.50, geb. M. 2.—.

Diese Ausgabe ist die englische Übersetzung der vorher genannten „Stimmbildung“ und dürfte vielen Ausländern willkommen sein.

Sprechschule für Schauspieler und Redner von August Iffert. VI, 98 Seiten. 8°. Geheftet M. 1.50, gebunden M. 2.—.

Das vorliegende Werk strebt eine Ausbildung in der künstlerischen Handhabung der deutschen Sprache auf der Basis der von Professor Siebs bearbeiteten „Deutschen Bühnenaussprache“ an. In dem kleinen Buche sind alle nicht eng zur Sache gehörenden theoretischen Erörterungen beiseite gelassen; Akustik und Physiologie fanden nur so weit Platz, als sie zur Klärung praktischer Fragen unbedingt herangezogen werden mußten. Das Übungsmaterial für die Lautschulung ist überaus reich und gewährleistet die gründlichste Vorbereitung für den Vortrag. — Schauspieler und Redner jeder Art werden in der „Sprechschule“ einen treuen Berater und Lehrer finden.

Die Kunst des Atmens als Grundlage der Tonerzeugung für Sänger, Schauspieler, Redner, Lehrer, Prediger usw., sowie zur Verhütung und Bekämpfung aller durch mangelhafte Atmung entstandenen Krankheiten von Leo Kofler. Aus dem Englischen übersetzt von Clara Schlaffhorst und Hedwig Andersen. 9. Auflage. XVI, 108 Seiten. 8°. Geheftet M. 2.—, gebunden in Schulband M. 2.50, in Leinwand M. 3.—.

Das vorliegende Werk war das erste und ist bis heute das einzige geblieben, das über die Tätigkeit der Atmungsmuskeln und über ihren Zusammenhang mit dem Stimmapparat genaueste, auf der Basis streng wissenschaftlicher Forschung beruhende Aufklärung und zugleich ein reiches praktisches Übungsmaterial bietet, mit dessen Hilfe es dem Sänger ermöglicht wird, diese Muskeln systematisch zu entwickeln und zu schulen. Die Atemfrage ist auf dem Gebiete der redenden Künste stets eine Lebensfrage gewesen, daher hat sich dies kleine Buch auf diesem Gebiete längst als ein unentbehrlicher Führer eingebürgert und wird auch in seiner neuen Gestalt noch vielen Studierenden bei dem quälenden Zweifel: wie soll man denn eigentlich atmen? aus dem Wirrwarr des „Methodenunfugs“ den rechten Weg von der Natur zur Kunst weisen.

Richtig Atmen. Atemgymnastik für Gesunde, Schwache und Kranke von Leo Kofler. Aus dem Englischen übersetzt von Hedwig Andersen. Mit einer Einleitung von Geh. Med.-Rat Prof. Dr. Eulenburg. 2., unveränderte Aufl. VIII, 48 Seiten. 8⁰. Geheftet M. 1.—, gebunden M. 2.—.

Dieses Büchlein wendet sich vornehmlich an alle diejenigen, die regelmäßig Atemgymnastik treiben. In anschaulicher Weise, unterstützt durch eine Reihe hübscher Abbildungen, werden darin Anleitungen zur sachgemäßen Ausführung solcher Übungen gegeben. Wie wertvoll Atemübungen sind, erhellt aus der Tatsache, daß sie vielfach von Ärzten verordnet und in Sanatorien, Luftkurorten usw. täglich unter fachmännischer Leitung ausgeführt werden. Das vielfach anerkannte Buch sei daher erneut zur Anschaffung empfohlen.

Vom Musikalisch-Schönen von Eduard Hanslick. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst. 11. Auflage. X, 174 Seiten. 8⁰. Geheftet M. 2.—, gebunden M. 3.—.

Vom Musik-Traktate Gregors des Großen von P. Coelestin Vivell, OSB, aus der Beuroner Kongregation in Seckau (Steiermark). Eine Untersuchung über Gregors Autorschaft und über den Inhalt der Schrift, mit Druckerlaubnis der kirchlichen Obern. X, 151 Seiten. 8⁰. Geheftet M. 4.—, gebunden M. 5.—.

Die Studie gilt in erster Linie dem Musikforscher; allein sie wird auch für die Bibliographen von Interesse sein, besonders für die Bibliothekare, welche handschriftliche Bestände in ihrer Obhut haben oder noch erwerben können.

Akkorde. Gesammelte Aufsätze von Felix Weingartner. IV, 306 Seiten. 8⁰. Geheftet M. 5.—, gebunden M. 6.—.

Mit dem ihm eigenen Freimut berührt der Verfasser die verschiedensten Zweige unseres musikalischen Lebens. Nicht selten wird ein polemischer Ton angeschlagen, während andererseits an vielen Stellen ein gesunder Humor durchbricht und auch der schlichten Plauderei ein Platz eingeräumt ist. Nur der geringste Teil der Aufsätze berührt theoretische Fragen; die meisten wenden sich an das allgemeine künstlerische Interesse, so daß dieses Buch auch dem Nichtfachmann eine willkommene Anregung bietet.

Über das Dirigieren von Felix Weingartner. 4. Auflage. 62 Seiten. 8⁰. Geheftet M. 2.—, gebunden M. 3.—.

Felix Weingartners literarische Werke gewinnen zusehends an Popularität. Ihre frische und offene Sprache und die von allen Zeitströmungen unabhängige Gedankenwelt ihres Autors erwerben ihnen allmählich auch dort Sympathien, wo man ursprünglich einen gegenteiligen Standpunkt einnahm. So hat auch die zuerst heftig angefeindete Schrift Weingartners »Über das Dirigieren« eine solche Verbreitung erlangt, daß bereits jetzt eine vierte Auflage notwendig geworden ist. Man empfindet die reinigende Kraft, die von einem freien,

idealen Künstler ausgeht, und läßt sich gern von ihr leiten. Wenn Weingartner in der Vorrede zu dieser vierten Auflage stolz behauptet, daß er unbeirrt durch den Wirrsal um ihn her seinen Weg gefunden hat, so wird ihm kaum widersprochen werden.

Bereits die dritte Auflage der Schrift „Über das Dirigieren" hat Weingartner gegen die früheren Auflagen wesentlich erweitert und umgearbeitet. Die vierte unterscheidet sich von der dritten hauptsächlich durch eine gedrängtere und übersichtlichere Gliederung des Stoffes.

Sur l'art de diriger par Felix Weingartner. Traduction par Emile Heintz. 70 pages. 8⁰. Geheftet M. 2.—, gebunden M. 3.—.

Die vorliegende französische Ausgabe ist eingerichtet worden, um den vielfach geäußerten Wünschen nach dieser Schrift im Auslande zu entsprechen.

Ratschläge für Aufführungen der Symphonien Beethovens von Felix Weingartner. 2., durchgesehene Auflage. XII, 207 S., 8⁰. Geheftet M. 5.—, gebunden M. 6.—.

Zu den höchsten und schwersten Aufgaben eines Orchester-Dirigenten gehört immer eine stilgetreue Erläuterung von Beethovens Symphonien. Es ist daher ein besonderes Verdienst des Verfassers dieses Buches, in seinen „Ratschlägen" den Weg angegeben zu haben, der zur Erfüllung der Wünsche des großen Meisters führt. Das hat er erreicht durch die Takt für Takt eingehend begründeten Vorschläge. Die in dem Werke gegebenen Ratschläge sind vielfach befolgt worden und haben eine weite Anerkennung gefunden.

Katechismus der Musik von J. C. Lobe. Durchgesehen und bearbeitet von Hugo Leichtentritt. IV, 143 Seiten. 8⁰. Geheftet M. 1.—, gebunden M. 1.50.

Die vorliegende Ausgabe von Leichtentritt erhöht den vielfach anerkannten Wert des Lobeschen Werkchens noch durch seine sorgsame Revision, durch Ausscheidung alles Veralteten, durch Berücksichtigung der neueren theoretischen Anschauungen. Die Leichtentrittsche Bearbeitung stellt also lediglich die zeitgemäße Bearbeitung des altbewährten Hilfsbüchleins für den jungen Musikbeflissenen dar; die handliche Form und die bewährte Methode des Originals sind dabei unantastbar geblieben.

Katechismus der Kompositionslehre von J. C. Lobe. Durchgesehen und neu bearbeitet von Professor Dr. Otto Klauwell. VIII, 204 S. 8⁰. Geheftet M. 2.—, gebunden M 2.50.

Die Neubearbeitung erstreckt sich einesteils auf leichtere Änderungen, Kürzungen und Ergänzungen des Titels selber, wie ein Vergleich mit der sechsten Auflage zeigt, anderenteils auf gewichtigere Berichtigungen früherer Begriffsbestimmungen und Bezeichnungsweisen, Hinzufügung vermißter Begründungen und Geltendmachung abweichender Ansichten. Alle diese letzteren Dinge sind, um den Text nicht zu sehr zu belasten, als „Anmerkungen des Herausgebers" (A. d. H.) in Fußnoten verwiesen worden.

Das Werkchen wird sich in seiner Neugestaltung als nützlicher Führer und unentbehrlicher Ratgeber erweisen.